I.A.H.

BULLETIN

23

RIJKSUNIVERSITEIT TE GRONINGEN
INSTITUUT VOOR LITURGIEWETENSCHAP

JUNI 1995

IAH BULLETIN

Publikation der
Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie
International Fellowship for Research in Hymnology
Cercle International d'Études Hymnologiques

Nr. 23
Juni 1995

Rijksuniversiteit Groningen
Instituut voor Liturgiewetenschap
1995

Redaktion:

Hedda T. Durnbaugh
Juniata College
Huntingdon, PA 16652
USA

Dr. Jan R. Luth
Instituut voor Liturgiewetenschap
Nieuwe Kijk in 't Jatstraat 104
9712 SL Groningen
Die Niederlande

ISSN 0925-5451

IAH-Sekretariat:

Christian Finke
Gallwitzallee 6
D - 12249 Berlin
Deutschland

Erscheint in der Regel einmal jährlich

Der Preis für das Bulletin ist für IAH-Mitglieder im Mitgliedsbeitrag begriffen, Bibliothekspreis DM 25,-

Inhalt/Contents

Konrad Ameln *6.7.1899 †1.9.1994

Konrad Ameln ist tot. Viele Nachrufe sind inzwischen verfaßt, seine bleibenden Verdienste um die Wissenschaft und die Musikpraxis überregional gewürdigt worden. Aber nur wir, seine hymnologischen Weggefährten, seine "Söhne" und "Töchter" wissen, wen wir wirklich verloren haben: den Gründer unserer Arbeitsgemeinschaft und unseres Jahrbuchs, den ständigen Anreger und Kritiker, den gewissenhaften Rezensenten und Redakteur, den hilfsbereiten Berater und treuen Begleiter. Lange Zeit war er Mittelpunkt; doch auch in den letzten Jahren, als seine körperlichen Kräfte nachließen, beobachtete sein Geist mit regem Interesse unsere Arbeit, insbesondere die von ihm ins Leben gerufenen Studientagungen.

Mit Leidenschaft suchte er nach der Wahrheit, für die er unerbittlich eintrat. Damit machte er es sich und denen, die eine andere Wahrheit zu erkennen glaubten, nicht immer leicht. Wenn dann die Auseinandersetzungen um die Sache zuweilen menschliche Beziehungen berührte, erschrak er. Denn viele, die hymnologisch forschten, betrachtete er als die Seinen, und er liebte sie. Dann konnte er unendlich leiden und war schwer zu trösten.

Persönlichkeiten wie Konrad Ameln, die sich lebenslang einem in der Jugend entdeckten Gegenstand hingeben, sind in unserer Zeit der Beliebigkeit und Unverbindlichkeit rar geworden. Er war eine Instanz für die hymnologische Forschung. Wir haben ihm viel zu verdanken.

Im 34. Band des von ihm 1955 mit Christhard Mahrenholz und Karl Ferdinand Müller gegründeten Jahrbuchs für Liturgik und Hymnologie wird Konrad Ameln noch einmal selbst zu Wort kommen. Mit einer Dissertation über "Innsbruck, ich muß dich lassen" wurde er 1924 promoviert. 70 Jahre später, kurz vor seinem Tode, wollte er die Materialien, die er sein Leben lang zu dem Thema gesammelt hatte, zusammenfassen. Diese Aufgabe hat er nur noch teilweise erfüllen können und uns als Auftrag hinterlassen.

Unsere Gedanken gehen zu ihm hinüber in die Ewigkeit mit einer Strophe aus der geistlichen Kontrafaktur des von ihm so geliebten Liedes.

Mein Zeit ist nun vollendet,
der Tod das Leben endet,
Sterben ist mein Gewinn.
Kein Bleiben ist auf Erden,
das Ewge muß mir werden,
mit Fried und Freud ich fahr dahin.

Ada Kadelbach

In Memoriam
Adriaan Casper Honders 1923-1994

Frans Brouwer
Robin A. Leaver
Jan R. Luth
Bernard Smilde

Adriaan Casper Honders was born on 6 June 1923 in Zoetwoude, the Netherlands. He studied theology in Leiden (1945-1951), Zurich (1948), Basel – with Karl Barth - (1948), and Amsterdam (1951). His organ teachers were Dr. Hendrik Leendert Oussoren (1937-1942), Dr. Fritz More (Basel, 1948), and Adriaan C. Schuurman (1951). Casper Honders also studied plainchant with Ina Lohr in Basel and Wassenaar. He received his Doctor of Theology degree at the University of Amsterdam in December 1963, with a dissertation entitled *Doen en laten in Ernst en Vrede: Notities over een broederkring en een tijdschrift.* He was ordained into the ministry of the Nederlandse Hervormde Kerk and served various parishes between 1951 and 1963.

In 1963 he was called to inaugurate the newly-founded Instituut voor Liturgiewetenschap at the Rijksuniversiteit in Groningen, where he was successively principal tutor (wetenschappelijk hoofdmedewerker, 1963-1976), lecturer (1976-1980), and professor of liturgics (1980-1984). In addition to his teaching at the Instituut voor Liturgiewetenschap, he also taught liturgy and hymnology at the Conservatory of Music at Groningen and the Nederlands Instituut voor Kerkmuziek, Utrecht. He served as the president of the Commission for Church Music of the Nederlandse Hervormde Kerk (1965-1970); president of the Commission for Organ Affairs of the Nederlandse Hervormde Kerk (1972-1977); and was a founder-member of the Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung (from 1976).

Casper Honders was a member of the IAH almost from the beginning of its existence and served its interests in a variety of ways over the years. He served as a member of the Vorstand for fourteen years (1971-1985), during which time he was responsible for a number of significant developments. His conviction that the IAH needed a journal in which the preparatory papers for the bi-annual Tagungen could be published - together with other matters that would keep the members informed of each other's research – led to the creation of the *IAH Bulletin.* He became its first editor, serving in that capacity for thirteen years

(1974-1987). Another notable contribution he made was organizing the 1975 Groningen Tagung, a particularly memorable conference. It was Casper's vision that the IAH should expand its membership to include more representation from English-speaking countries. He thus made strenuous efforts to encourage hymnologists from England and North America to attend the Groningen Tagung in 1975. Although fewer such English-speaking participants attended than Casper had hoped, the seeds were sown and contacts were made that ultimately led to the fruitful sequence of joint conferences of the IAH with the Hymn Society of Great Britain and Ireland and the Hymn Society in the United States and Canada, that began with the Oxford conference of 1981.

Casper Honder's work has been celebrated in three publications. When he retired as Professor of Liturgics of the Rijksuniversiteit Groningen, a collection of essays in his honour were included in the *Mededelingen van het Instituut voor Liturgiewetenschap van de Rijksuniversiteit te Groningen* 18 (September 1984), 1-84. His retirement as editor of the *IAH Bulletin* was marked by a collection of letters addressed to him by various IAH colleagues, that was presented to him at the end of the Lund Tagung in 1987. The letters were later published in the *IAH Bulletin* 18 (June 1988), 208-247. For his seventieth birthday a festschrift was published containing contributions from his colleagues, former students, and other friends: *Ars et musica in liturgia: Celebratory Volume presented to Casper Honders on the Occasion of his Seventieth Birthday on 6 June 1993*, edited by Frans Brouwer and Robin A. Leaver (Utrecht: Nederlands Instituut voor Kerkmuziek, 1993), which includes a bibliography of his writings. The American edition (Metuchen: Scarecrow Press, 1994) includes an Addendum to the bibliography.

In lectures and seminars his repeated refrain was "I am still a pastor at heart." His scholarly work on sixteenth-century liturgies and psalmody, his involvement in the music of worship – organ, choral and especially congregational – the care and pride he took in his doctoral students, the scope and content of his writings, all witness to the pastoral sensibilities of this revered, respected and beloved friend, colleague, and co-worker. His clear-sighted integrity, together with his firm grasp of the essence of the Christian faith, are greatly missed.

Casper Honders died on 8 October 1994 after a relatively short illness.

"Ik ben in goede handen"

Urchristliche Taufhymnen als Spiegelung der Startsituation

Gottfried Schille

1.

Im Zuge der Bearbeitung verschiedener neutestamentlicher Briefe ist die Forschung auf mehrere einander ähnliche Stoffe aufmerksam geworden, deren Gattung nicht sofort erkennbar wurde. Es handelt sich um Stücke in den Pastoralbriefen, im 1. Petrusbrief und z.B. den Text Röm 3,23 (oder 24) bis 26. E. Käsemann[1] ging zu Röm 3 vom Abendmahl aus, worauf die Worte "Sühnemittel", "Blut" usw. hinweisen würden. Doch bei Tit 3, 3-7 haben wir zweifellos einen Tauftext vor uns. Tit 2, 11-14 gehört wegen der "Abschwörung an die Gottlosigkeit und die kosmischen Begierden" ebenfalls in den Taufzusammenhang. Noch klarer ist Eph 2, 4-10 (ohne die eingeschobenen Verse 8f.) hierhin zu stellen, da der Wechsel vom Einst zum Jetzt im Blick ist, wie 2, 11 ausdrücklich feststellt. Daher wird man auch bei Röm 3, 23ff. an die Taufe denken, da Christi Blut als Sühnemittel die Sünde und den "Mangel" aller überwindet. Dafür spricht auch die Stellung im ganzen des Briefes die gleichwertige Gottesferne von Heiden und Juden (Röm 1-3) gilt mit unserem Text als überwunden. Das "nun aber" entspricht dem einst-jetzt-Schema von Eph 2. Abrahamskindschaft (Röm 4) und die Ablösung der Zeit Adams durch die Christi (Röm 5), vollends das Thema Taufe (Röm 6) sekundieren dem. Hier geht es ja nicht wie im Herrenmahl um das Bleiben in der Gemeinschaft mit Christus, sondern um die Herstellung dieser Gemeinschaft! Es hat Sinn, diese und ähnliche Texte[2] als Tauftexte zu deuten, wobei die Ähnlichkeit der Form auf eine gemeinsame Redegattung im Sinne einer spezifischen Rede-Konvention schließen läßt.

2.

Daß die Taufe als Interpretationsrahmen solcher Texte bisher kaum herangezogen worden ist, möchte ich darauf zurückführen, daß die urchristliche und unsere Zeit zur Initiation ein diametral anderes Verhältnis haben. Während die Taufe den ersten Christen als sozialisierendes Element dazu half, ein selbständiges Kirchenbewußtsein allererst aufzubauen,[3] spielt sie in der volkskirchlichen Situation als Kindertaufe oder in der theologischen Diskussion um die Großtaufe allenfalls eine Nebenrolle. Wer die genannten Texte richtig deuten will, darf sie nicht aus ihrem soziologischen Rahmen der Startsituation herausnehmen. In diesem Rahmen spielt sie, wie die Erzählungen der Apostelgeschichte zeigen, eine erhebliche Rolle, wobei Initiation und Gotteslob von Anfang an verbunden

erscheinen, man denke an Apg 16, 34ff.: "Er wurde getauft mit allen Seinen sofort, und er führte sie ins Haus, deckte einen Tisch, und das ganze Haus jubelte, zum Glauben an Gott gekommen." Der eschatologische Jubel hängt hier nicht am Tische, der ans Herrenmahl erinnert, sondern am Glaubenswechsel, wie die Schlußbemerkung anzeigt. Die vorhin genannten Texte beschreiben diesen Herrschaftswechsel. Es handelt sich um den Wechsel aus dem "Machtbereich der Finsternis" hinein "in die Basileia des Sohnes seiner Liebe" Kol 1, 13 oder um eine Auferstehung mit Christus Röm 6, 4 was Eph 2, 5ff. mit den Worten "mitlebendiggemacht", "mitauferweckt" und "miteingesetzt in den Himmeln in Christus Jesus" beschreibt. Sieht man auf Christus, so folgen dem "Erstgeborenen" viele Brüder Röm 8, 29; sieht man auf die Getauften, geht es um eine "Himmelfahrt der Seele", wie eine Fülle von Belegen aus den *Oden Salomos* des 2. Jhdt.s sagt[4] und die Termini in Kol 1, 12ff. anzeigen, die die "Versetzung" in Gottes Reich beschreiben. Luther, dem solche Aussagen zu kompakt waren, hat bei Eph 2 abschwächend "ins himmlische Wesen" übersetzt und dem paulinischen Vorbehalt den Vorzug gegeben. Gemeint war jedoch, was 1. Petr 2, 9 "auserlesener Stamm, königliche Priesterschaft, heiliges Volk . . ." nennt. In meiner Dissertation[5] habe ich auf einen analogen Text aus Qumans Sektenschrift hingewiesen. 1QS XI 2-8 wird fast mit den Worten von Eph 1, 3-12 der Stand der Sänger beschrieben; das Lob gipfelt in den Worten (Übs. Bardtke): "Den Auserwählten gibt Gott das zu ewigem Besitz, und er läßt sie erben am Los der Heiligen, und mit den Himmelssöhnen hat er verbunden ihre Ratsversammlung zum Rat der Vereinigung". Die Sache ist klar: Die Wendung hat den Menschen in eine Gemeinschaft geführt, doppelt: mit Christus und zugleich mit den Erlösten, im Epheserbrief mit den Juden. Die Getauften sind nun Herren einer neuen Weltzeit. Daß Paulus in dieser Hinsicht mit den Korinthern Schwierigkeiten bekam (1. Kor 4, 8), weil sie die Worte auf ihre Gegenwart bezogen, braucht nicht mit w. Schmithals[6] auf eine vorchristliche Gnosis zurückgeführt zu werden, die es so möglicherweise noch gar nicht gab.[7] Im Hintergrund steht die von Qumran begründete Sprache und Einsicht der Taufe! Daß die meisten neutestamentlichen Hymnen aber eine Affinität zur Taufe haben, ist die erste Spiegelung der soziologischen Situation, die Spiegelung der Startsituation der Christenheit.

3.

Allerdings darf man Qumran nicht so wie neuerlich vorgeschlagen[8] mit den neutestamentlichen Aussagen vermengen. Die Differenzen sind erheblich. Qumran war eine priesterliche Protestgruppe, die in umfangreichen Zisternen das für tägliche Waschungen benötigte Wasser mitten in

der Wüste am Toten Meer verfügbar hielt. In den christlichen Belegen spielt das Waschen als solches nur eine untergeordnete Rolle. Schon die alte Regel Did 7, 3 hält drei Wassergüsse für ausreichend ("Wenn du beides nicht hast, gieße auf das Haupt dreimal Wasser"). Zwischen Qumrans Reinheitsdenken und dieser christlichen Praxis liegt ein Bruch! Die Erklärung findet man, wenn man über Johannes nachdenkt. Dieser erhielt den Beinamen "der Täufer ", weil er aus Qumrans täglichen Waschungen eine einmalige "eschatologische" Tauchung im Jordan gemacht hat. Ein Zeichen der Bereitschaft, den angekündigten Richtergott zu empfangen, genügt ihm. Wir beschreiben die Änderung am besten damit, daß Qumran Waschungen (Tauchungen) und Johannes eine Taufe (die Einmaltauchung) gefordert hat. Die Differenz prägt auch unsere Texte. In den analogen Qumrantexten fehlt nicht nur der Auferstandene, Christus. In ihnen fehlt auch das Element des Herrschaftswechsels! Der oben angezogene Text beginnt 1QS XI 4 "ich habe bei Gott mein Recht" echt jüdisch mit einer Vertrauensaussage, in welcher die altisraelitische toda nachklingt. Eph 1, 3 ff. dagegen gipfelt in der Aussage "wir kamen ins Los", und Vers 13 definiert das für die Heidenchristen: "ihr kamt zum Glauben, ihr wurdet versiegelt". Während die vorschristlichen Sänger ihren Status preisen, jubeln die christlichen über den Zutritt zu Gott (Eph 2, 18), der ihnen völlig unerwartet zuteil wurde. Soziologisch entspricht das dem Tatbestand, daß die Qumrangruppe eine selbstgewisse aristokratische Protestbewegung gegen das Jerusalemer Priestertum war, während die Christen eine expandierende Kirche aus Juden und Heiden sind. Das ist die zweite Spiegelung, und zwar zugleich als Nähe und als Abstand zum jüdischen Vorbild.

4.

Die neutestamentlichen Taufzeugnisse, und zwar unabhängig von der Frage, ob es sich um hymnische Zitate oder literarische Bezugnahmen auf gewichtiges eigenes Brauchtum handelt, sind noch in einer weiteren Hinsicht Spiegelungen ihrer spezifischen Situation. Wir beobachteten den Unterschied zwischen Tauftexten und Texten des Herrenmahles. Wie gravierend war die Differenz? Die theologisch wichtigste Beobachtung ist, daß sämtliche Taufaussagen von der Erweckung Christi als Anfang der allgemeinen Totenauferstehung ausgehen. Jesus ist Kol 1, 18 der "Erste der Totenauferstehung". Die neue Weltzeit hat mit Ostern begonnen! Die Taufe bringt nicht, wie wir verharmlosend sagen, in die Kirche, sondern in die neue Welt! Beim Herrenmahl sehen die Dinge ganz anders aus (vgl. 1. Kor 11, 23ff.). Das "bis er kommt" meint ja, die neue Weltzeit beginnt erst mit Christi Wiederkunft! Taufe und Herrenmahl haben im Neuen Testament differente theologische Voraussetzungen. Das ist der Grund, warum

wir Tauf- und Mahlaussagen fast nie gemeinsam nachweisen können, sondern immer nur in getrennten, spezifischen Kontexten.

Es hat in der Anfangszeit so etwas wie unser konfessionelles Problem gegeben, natürlich nicht so ausgeprägt wie in unserer Zeit. Mk 9, 38 f. reflektiert den Sachverhalt: "Wir sahen einen, der in deinem Namen Dämonen austreibt, der uns nicht folgt." Die Konsequenz der Entdeckung ist hochmodern: "Und wir hinderten ihn, weil er uns nicht gefolgt ist." Hier kündigt sich die konfessionelle Spaltung an, die in der Geschichte der Kirche so oft zur Aussperrung der anderen geführt hat. Jesus antwortet (39): "Hindert ihn nicht!" Das ist das Verbot der Diskriminierung und damit die Eröffnung des ökumenischen Zeitalters. In der Kirche Jesu darf es um Christi willen den Ausstoß des anders Glaubenden nicht geben, sofern dieser den gleichen Glauben hat ("in deinem Namen") und eine analoge Arbeit betreibt (Dämonen austreibt).

Das Anhören der getrennten Brüder spiegelt sich noch nicht in den ältesten unserer Texte. Doch bereits in den Pastoralbriefen wird neben der Taufe die Parusie bedacht (Tit 2, 13). Nach Apg 16, 34 bereitet der Gefängniswärter nach der Taufe einen Tisch, so daß Taufe und Herrenmahl aufeinander bezogen sind. Schon vor Lukas hat Markus Taufe (Mk 1) und Herrenmahl (Mk 14) wie Anfang und Ziel der Jesus-Biographie einander zugeordnet. Noch früher hat Paulus zugleich getauft, wenn auch gewiß nicht viele (1. Kor 1, 14-16), und das Herrenmahl empfohlen (1. Kor 11, 23ff.). Offenbar haben die Christen schon zeitig begonnen, ihre sozialisierenden Elemente zu vereinen. Paulus sucht im 1. Korintherbrief die allzu stolzen Selbstaussagen seiner Taufgemeinde zu dämpfen, indem er die Achtung des Herrenmahles anmahnt. Wer sich durch die Taufe schon in den Himmel versetzt wähnt, wird daran erinnert, daß er bis zur Wiederkunft Christi noch vor dem Ziel steht. Der eschatologische Vorbehalt ist Herrenmahlslehre! Insofern spiegelt sich im urchristlichen Hymnengut drittens das soziologische Zusammenfinden der Jesus-Gruppen zur Kirche, die in den liturgischen Standard-Begehungen einheitlich ist.

5.

Seit dem Urchristentum haben sich im Verlauf einer fast zweitausendjährigen Geschichte manche Veränderungen ergeben. Die Startsituation ist einer volkskirchlichen Fast-Erfüllung gewichen, so daß die Taufe zum Randphänomen absinken konnte. Das Zusammenfinden zur Kirche in freiheitlicher Einmütigkeit ist einem Konfessionsdenken gewichen, wo bestimmte uralte Ansatzpunkte radikalisiert und gegen die "getrennten Brüder" genutzt werden. Es ist schade, daß Jesu Gebot "Hindert ihn nicht!" weniger Gehör zu finden scheint als die Verbote der jeweiligen

Glaubensbruderschaft. Doch wir könnten aus den drei Spiegelungen der Anfangszeit lernen. Die christliche Kirche wird immer wieder in ihre Startsituation zurückgeworfen und sollte darum das Gewicht der Taufe nicht herunterspielen. Sie wird sich immer wieder der sprachlichen und institutionellen Mittel ihrer Zeit bedienen müssen, um in die Gegenwart hinein sprechen zu können, und wird sich daher ständig der Frage stellen müssen, inwiefern ihr Wort von der Umwelt abhängig ist und sich trotzdem von dieser eindeutig unterscheidet. Sie wird immer wieder genötigt sein, ihre Botschaft unterschiedlich zu gestalten, so wie sich die ersten Christen im täuferischen und im das Gastmahl feiernden Judentum konstituiert haben. Die Kirche wird immer wieder in Versuchung geraten, die eine gegen die andere Form des Glaubens auszuspielen, und wird doch nur dann gut beraten sein und auf dem Weg ihres Herrn bleiben, wenn sie die differenten Möglichkeiten bejaht und zum gemeinsamen Lobpreis Gottes nutzt.

Endnoten

1. E. Käsemann: "Zum Verständnis von Röm 3, 24-26," *EVuB* I (1960), 96ff.

2. Eine Aufstellung bei G. Schille: *Frühchristliche Hymnen*. (Berlin, 1962 und 1965), S. 53ff.

3. Das Thema Kirche wird im Zusammenhang der Tauffrage akut: Epheserbrief, 1. Petrusbrief!

4. G. Schille, l.c., 76 ff.

5. Ebd., 75ff.

6. V.A.W. Schmithals: *Die Gnosis in Korinth*. (Göttingen, 1965)

7. Besonders die Funde von Qumran, in denen das gnostische Grundschema noch fehlt, und die Funde von Nag Hammadi, die durch die Fülle unterschiedlichster gnostisierender Ansätze überraschten, haben zu einer größeren Vorsicht gegenüber dem Gedanken einer vorschristlichen Entstehung und einer anfänglichen Einheit der Gnosis geführt.

8. Die von R. Eisenman und M. Wise: *Jesus und die Urchristen*. (München, 1993), vorgeschlagene Spätansetzung der Qumranfunde auf das erste nachchristliche Jahrhundert, nämlich die Zeit Jesu und des Urchristentums, läßt sich wegen der Differenzen zwischen Qumran und Neuem Testament nicht halten.

Enchiridion GeistlikerLeder vnde Psalmen

Magdeburg 1536

(Emory University: Scholars Press)
ISBN 1-55540-967-9

Dieter Ueltzen

Das bislang in Privatbesitz befindliche einzige erhaltene Exemplar wurde 1988 Besitz der Richard C. Kessler Reformation Sammlung der Pitts Theologie Bibliothek der Emory Universität in Atlanta, Georgia.

Mit einer einleitenden wissenschaftlichen Studie von Stephen A. Crist wurde es 1994 als fotomechanischer Nachdruck veröffentlicht.
Der Herausgeber, Musikprofessor der Emory Universität, bekannt durch Veröffentlichung zahlreicher Artikel über Johann Sebastian Bach, stellt einen Vergleich an zu dem Leipziger Gesangbuch von Blum 1530.

Bereits 1962 wurden die Hymnologen von H. Volz aufmerksam gemacht auf ein bislang unbekanntes niederdeutsches Gesangbuch. Das angezeigte Exemplar wurde mit Titel und Druchvermerk im *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 1958/9, 132 vorgestellt:

Einchiridie = / on Geistliker / leder vnde Psalmen/
vppet nye gecorri = / geret./ Sampt der Vesper /
Complet / Metten / vnde Missen.
Lotther. / M.D. xxxvj.

Es wurde festgestellt, daß weitgehende Übereinstimmung mit dem Blumschen *Enchiridion* Leipzig besteht. Daraus wurde gefolgert, daß das *Sangbüchlein* von Hans Weiß (Wittenberg, 1528), als Hauptvorlage gedient habe.

Das als Faksimile angekündigte Handbüchlein oder *Enchiridion* ist keine "ähnlich gemachte" Ausgabe. Den auf 50 Seiten wissenschaftlichen Bemerkungen, Literaturhinweisen nach dem neuesten hymnologischen Stand, sowie Text-, Melodie-und Autorenverzeichnissen, folgt eine mathematische Aufgabe für den Leser, wenn es heißt: "Die folgenden fotografischen Reproduktionen sind 5% größer als das wirkliche Format, außer den letzten Seiten und dem Titelblatt, welche 80% größer sind."

Sieht man daraufhin S. 53 das abgenutzte, mit dunkelbraunem Bezug aus Leder eingebundene Unicum, dann wurde es durch eine schräge Stellung bei der Aufnahme noch für den Betrachter verkleinert.

Auf den folgenden vergrößerten Seiten erblickt man leider auch Gebrauchssuren aus unserer Zeit - z.B. ein handschriftliches Signum: Kessler 1536 Ench (!).

Das mit einem Holzschnitt geschmückte Titelblatt wird von zwei Engeln gehalten. Zwei Säulen flankieren die Seiten und fünf Engel halten darunter ein Notenblatt. Das *Enchiridion* erschien noch zu Luthers Lebzeiten. Er hat es während der Drucklegung nicht gesehen. Daher trägt auch das Exemplar nicht die Schutzmarke mit Luthers Wappen.

Irreführend hat nun der Drucker 1994 im Vorsatzpapier und auf dem Titelblatt die Lutherrose mit einem Kreuz gesetzt. In der Vorrede von Martin Luther: "DAt geistlike lede tho singende / gudt vnde Gade angeneme sy" hat sich bei Michael Lotter ein schlimmer Druckfehler eingeschlichen, wenn er j. Corin. vij statt 1. Korinther 2 angibt.

Von den insgesamt 75 Liedern sind 30 mit Melodien versehen, die alle im Standardwerk von Zahn nachzuweisen und zu vergleichen sind. Die Noten sind ineinander geschachtelt und versetzt und mit vielen Fehlern. Jeder Schlußton eines Liedes ist mit einer schwungvoll ausgeführten Fermate gedruckt. Bei zehn Liedern wurde ein Metrumzeichen so gepreßt, als wenn es zum Schluß noch nachgetragen wurde.

Anliegen der Drucker der Reforamtionszeit war, immer das Neueste auf den Markt zu bringen. Nicht aufgenommen wurden die Lieder von Luther: "Jesaja, dem Propheten das geschah" (2. Hälfte 1525), "Verleih uns Frieden gnädiglich" (Wende 1528/29), "Herr Gott, dich loben wir" (Anfang 1529). Diese Ausgabe geht auf eine frühere Ausgabe zurück, daher fehlen die Lieder "Vom Himmel hoch" und "Sie ist mir lieb, die werte Magd", die etwa bis zum Jahre 1535 gedichtet wurden.

Es enthält, leider ohne Noten, "Ein feste Burg is unser Gott".

Vier Lieder wurden uaf dem Vorsatzpapier handschriftlich eingetragen. Darunter von Martin Luther: "Christ, unser Herr, zum Jordan kam" von 1541.

Die Hoffnung auf guten Verdienst lockte viele Drucker in der Reformationszeit nach Wittenberg. So beorderte der Leipziger Drucker Melchior Lotter der Ältere zur Unterstützung seines Sohnes Melchior der Jüngere im Sommer 1523 seinen jüngsten Sohn Michael dorthin. Im Herbst 1528 ging Michael Lotter nach Magdeburg, wo er ein Vierteljahrhundert tätig war. Hier hat er 1536 nicht nur das Gesangbüchlein, sonder auch im gleichen Jahr die größtenteils auf der Lübecker Ausgabe beruhende Vollbibel hergestellt.

"Wir leben doch nicht im 17. Jahrhundert" Jugend und Popularmusik [x]

Wolfgang Kabus

Einleitung

Wer von der Jugend reden will, muß von den Erwachsenen reden; wer heute von Musik reden will, der muß auch von Jugendmusik reden; und wer von Jugendmusik reden will, der muß von Jugendkultur reden. Damit landet er am Nerv der Jugendszene.

Mir scheint: Es ist richtig, daß wir auf unserem Hearing zunächst nicht kirchenspezifisch verhandeln, sondern von der Jugend als Gesamterscheinung sprechen. Ich denke, wir müssen aufhören, die christliche Jugend als etwas qualitativ Besonderes zu betrachten. Sie gehört in den großen musikalischen Kontext unserer Zeit hinein. Und wenn sie das nicht darf, dann geht sie auf Kollisionskurs. Ergebnis: Sie bricht aus und geht eigene Wege.

1 "Die Menschheit im Umbruch"[1]

"Wir leben doch nicht im 17. Jahrhundert" - ein Ausspruch jüngsten Datums von einer Gymnasiastin aus Hannover! Er riecht ein wenig nach Empörung, Schnoddrigkeit, Überheblichkeit. Ich bin aber nicht sicher, ob wir ihn nachsprechen dürfen, ohne zu lügen. Vergangenheit ist etwas so Schönes, vor allem, wenn man sich ihr nostalgisch hingeben kann. Nur: Was wird, wenn sie sich mehr und mehr zu einer Betondecke gestaltet? Man kann auch an der Vergangenheit zugrunde gehen!

Sind wir als Kirche alt geworden? Haben wir uns zuwenig verändert? Alt ist man, wenn man an der Vergangenheit mehr Freude hat als an der Gegenwart. Wie steht es mit unserer Freude am Heute? Da die Popularmusik elementar mit der Welt von heute zu tun hat, müssen wir zuerst darüber reden! Wir beschränken uns auf Stichworte, die heute in Wissenschaft, Philosophie und Soziologie diskutiert werden, und beziehen uns nur auf Veröffentlichungen der genannten Wissenschaftsdisziplinen aus den Jahren 1992, 93 und 94, also aus allerjüngster Zeit:

---

[x] Vortrag, gehalten auf dem Hearing für Jugendmusik in Mühlenrahmede im Januar 1994, veranstaltet von der Kirche der Siebenten-Tags-Adventisten in Deutschland

- Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (Hrsg.): *Woher - Wohin? Kinder- und Jugendkulturarbeit in Ostdeutschland.* Remscheid 1993.
- Harald R. Bilger: *Die Menschheit im Umbruch. Zur Notwendigkeit neuer Lebensgestaltung.* Stuttgart 1993.
- Ernst Ludwig Winnacker (Hrsg.): *Fortschritt und Gesellschaft.* Stuttgart 1993.
- Jugendwerk der Deutschen Shell (Hrsg.): *Jugend '92. Lebenslagen, Orientierungen und Entwicklungsperspektiven im vereinigten Deutschland.* Opladen 1992.

Die Stichworte konfrontiere ich dann mit Fragen, die zu einem Gesamtverständnis unserer Zeit hinleiten sollen. Sie wollen schließlich einen bestimmten Tenor deutlich machen.

1.1 Fragen der Wissenschaften

Wir versuchen zu skizzieren:
- Überbevölkerung der Erde - nur die Industrialisierung kann retten?
- Asylantenansturm - eine neue Völkerwanderung als Rache an den Industriestaaten?
- Aus Menschenmassen werden Massenmenschen - ein neuer Typ Mensch entsteht?
- Weniger Arbeit, mehr Freizeit - haben wir überhaupt Verwendung dafür?
- Großer Hunger auf der einen, sagenhafter Überfluß auf der anderen Seite - kann diese Polarisierung auf Dauer durchgehalten werden?
- Fundamentalismus, Extremismus, Ausländerhaß, Verantwortungsflucht - Vernunftdefizit nicht nur in Jugoslawien?
- Überbewertung des Verfügungswissens, Mangel an Orientierungswissen - hat die Wissenschaft den Menschen ortlos gemacht?
- Ozonloch, Tschernobyl, Gentechnik - die Abtakelung unseres Planeten läuft auf Hochtouren. Was kommt dann?
- Das "Zeitalter der Eroberung der Erde"[2] geht zu Ende - das Zeitalter des Menschen auch?

Das sind alles bedenkliche Töne der Wissenschaft. Früher hat sie anders geredet. Wir wollen einige Gedanken dazu sagen, die schließlich die Brücke zur Pop- und Rockmusik bilden.

1.2 Fortschritt und Ethik

Wir erleben eine wissenschaftliche, gesellschaftliche und "menschliche Umbruchphase aller-größten Ausmaßes".[3] Die Soziologen meinen, daß eine Zivilisationsform an ihr Ende gekommen sei. "Wir wohnen einer Art Apokalypse bei", sagt einer von ihnen.[4] Haben wir Entwicklungen in Gang gesetzt, die wir nicht mehr beherrschen? Können wir inzwischen mehr, als wir dürfen?

Die Aufklärung hat die Idee "Fortschritt" erfunden. Heute erleben wir "seine Demütigungen".[5] Durch das anthropozentrische Denken erlangte der Mensch Macht über die Erde, Übermacht. Er hat den Planeten erobert, gefährdet; er hat sich an ihm vergriffen. So ist er an Bereiche geraten, die er nicht mehr beherrschen, geschweige denn verantworten kann. Darum ertönt heute - völlig logisch - der laute Ruf nach Ethik: Du bist verantwortlich für deine Tat; du bist verantwortlich für deine Erfindung! Die Philosophie entwickelt das "Prinzip Verantwortung" (Hans Jonas 1979), und die Nobelpreisträger (Clain, Krebs) antworten: Wissenschaft ist moralisch neutral: "Ich bin nicht Ethiker, ich bin Biologe" (Delgados).[6] Eine große Spannung wird sichtbar.

"Es ist die Tragik des modernen Menschen, daß er für sich selber Daseinsbedingungen geschaffen hat, denen er ... nicht gewachsen ist".[7] Das hat Albert Einstein schon gewußt. Wissenschaft auf der Flucht? Aber wohin? Sie muß weitermachen - wie Faust bei Goethe.

1.3 Beginn eines neuen Zeitalters

Gibt es Auswege aus dem "Ruinenfeld einer vergehenden Epoche"?[8] Wie reagiert der Mensch darauf, die Jugend, die christliche Gemeinde? Sehen wir uns einem Chaos hilflos gegenüber - ohne Antworten? Sind neue, verändernde und gestaltende Kräfte in Sicht? Wie geht es weiter? Harald R. Bilger schreibt in der *Edition Universitas* 1993: "... wir heutigen Menschen bedürfen dringend der humanen Verinnerlichung der unser Leben bestimmenden Erkenntnisse, auch unserer wissenschaftlichen Erkenntnisse; denn gerade sie bilden in unserer Zeit weithin das Fundament der Welt ... ."[9] Das bedeutet, daß unser menschliches Leben nur dann erfüllt sein kann, wenn wir unsere menschliche Gefühlswelt, unsere Menschlichkeit wieder entdecken.

Ein hochinteressanter Ansatz der Philosophie, wenn wir an die Popularmusik denken! Das ist allerdings eine Frage der Kultur, also auch der Religion und der Kirchen, nicht der Wissenschaft und Technik. Die Gestaltung des "konstruktiven Chaos"[10] geschieht, indem wir mensch-

liche Werte entwickeln, kulturelle, subjektive, persönliche. "Die Aufgabe, die uns heute gestellt ist, ist nicht mehr die Welt vor uns, sondern die Entfaltung der Welt in uns".[11]

2 Jugend und Popularmusik

Popularmusik: Von den "Profis" (den Professionellen) der Hochkulturen lange verachtet; von der Musikwissenschaft bis vor kurzem ignoriert! Die gutbürgerliche Gesellschaft hat geglaubt, sie sei nur Marktartikel, Industrieprodukt, Unterhaltung, ein Witz am Rande der Geschichte. Heute erleben wir, daß sie Lebensfragen beantworten muß; daß doch viel mehr dahintersteckt, als wir ihr zugestehen wollten. Wie ist das möglich?

Wir dachten über Jahrtausende, Musik sei zum Hören da; mit dem Ohr natürlich. Heute wird uns durch das dezibelgesättigte Gebrüll der Rocklautsprecher entgegengeschleudert: Wo steht das? Das Wasser ist auch nicht mehr naß; Atome werden gespalten, obwohl das Wort genau das Gegenteil behauptet; die Geige wird zum Schlagzeug, die Pauke zum Melodieinstrument. Musik wird mit der Haut erlebt und unter Umständen überhaupt nicht gehört. Wir registrieren sie erst, wenn sie ausgeschaltet wird. Verkehrte Welt? Umgekehrte Ästhetik? *Totaliter aliter*? Alles anders?

Ja, es ist zum Verrücktwerden: "Wir erleben" nicht nur eine menschliche "Umbruchphase allergrößten Ausmaßes"[12], sondern auch eine musikalische. Und die verängstigten Alten rufen: Entartung und Weltuntergang! Die böse Welt im Gotteshaus! Nur: So leicht geht sich's wohl doch nicht unter mit der bösen Welt. Wäre eine Auseinandersetzung mit ihr vielleicht besser?

2.1 Popularmusik - ein gesellschaftlich-soziales Phänomen

Seit dem Ende des 2. Weltkrieges beobachten wir eine immense quantitative Zunahme des Umgangs mit Popmusik. Ohne Zweifel ist die Jugend die soziale Gruppe mit dem größten Verbrauch. Das ist mit Zahlen leicht belegbar. Dieser Fakt kann kein Zufall sein. Handelt es sich doch um keine marginale Randerscheinung, sondern ganz offenkundig um tiefinnere gesellschaftlich-soziale Vorgänge, die hier ablaufen. Daran kann keiner vorbei.

Sofort fällt uns der interkulturelle Vergleich ein: In den unterschiedlichen Weltregionen existiert dies massenkulturelle Phänomen Popularmusik genauso wie bei uns. Und überall ist es attributiv an den

Jugendlichen gebunden, wenn auch nicht ausschließlich. Ja, die Welt ist ein globales Dorf geworden. Die gesellschaftlich-soziologischen und kulturellen Prozesse, egal, wo sie ablaufen, werden einander immer ähnlicher.

Das genügt noch nicht: Es geht nicht nur um Popmusik, sondern immer um eine ganze Kulturszene: Mode, Film, Frisur, Cliquenwesen, Banden, Accessoires, Tänze, Freizeitmuster ... . Die Popularmusik allerdings ist der primus inter pares, das wesentliche Erkennungszeichen! Sie gehört zum Intimbereich des heutigen Jugendlichen und hat Leitbildfunktion übernommen. Ihr Einfluß ist stärker, als Eltern, Pädagogen und wohlmeinende Theologen wahrhaben wollen. "Die Musik" - gemeint ist die Popularmusik - "ist die zweite Sprache der Jugend"[13], so Billy Graham. Und wenn einer meint, bei der christlichen Jugend sei das anders, der ist ein Träumer. Das kann doch gar nicht anders sein: "Wir leben doch nicht im 17. Jahrhundert". Oder?

Ich glaube also, daß das Verhältnis von Jugend und Popularmusik für unseren Gesellschaftstyp - und das ist der einer modernen Industriegesellschaft - ein sehr zentrales ist. Oder ganz anders formuliert:

> Jugendliche werden heute auf andere Weise erwachsen als früher. Und diese "andere Weise" wird über Märkte - sprich Medien- und Musikmärkte - vermittelt. (These 1)

Das ist für unsere Generation neu und erschreckend zugleich. Aber es gibt keinen Weg daran vorbei, oder die Menschheitsgeschichte - auch Kirchengeschichte - wird ohne uns, gegen uns geschrieben.

Ich denke: Hier müssen wir nachher ansetzen mit der Frage: Wie geschieht das? Wie realisiert sich durch solche Vorgänge - sprich Märkte, Massenkultur, Medien und alles, was dazugehört, - der Prozeß des Erwachsenwerdens, und zwar in einem wesentlichen Stück?

2.2 Jugend und Popularmusik - zwei hochdifferenzierte Größen

Auch wenn es banal erscheinen mag, so ist es sicher nützlich: Es gibt weder d i e Jugend noch d i e Poplarmusik.

2.2.1 "Jugend ist Vielfalt!"[14]

Das ist eine beliebte Formulierung des Bundesministeriums für Frauen und Jugend. Was die Jugend anbelangt, so liegt auf der Hand: sie ist sozial ungemein differenziert. Es gibt Etablierte, weniger Etablierte und Modernisierungsverlierer. In den 50/60er Jahren sprachen wir von den Halbstarken, Exis, Gammlern usw. Die 80/90er Jahre waren kaum noch überschaubar: Rocker, Mods, Teds, Skins, Hippies, Heavies, Punks, Rockabillies, Psychobillies, Hip Hop usw. Die Jugendlichen von 1994 sind die Kinder der Protestler von 1968. *Der Spiegel* in seiner Sondernummer zum Jahresrückblick 1993 nennt sie "die vergessene", "die verlorene Generation"![15]

Zur Illustration der sozialen Differenziertheit noch die Ost-West-Frage. "Wie es ausschaut, wächst in der Tat zusammen, was zusammen gehört; nur: zusammen wächst nichts".[16] So Professor Peter Wicke in einer Studie der Humboldt-Universität Berlin. "Jeder mokt sint", sagt das bäuerliche Sprichwort: Jeder macht seins. Die Mauer ist zwar verschwunden, doch die Welt West und die Welt Ost sind bis heute so verschieden, "wie sie verschiedener nicht sein können".[17] Wir widersprechen damit der allerneusten Shellstudie (Literaturverzeichnis Nr. 1) in diesem Punkt. Die jugendlichen Befindlichkeiten driften total auseinander; eine imaginäre Mauer macht uns zu schaffen. Die Politiker haben in Sachen deutsche Einheit zwar Vollzug gemeldet; alle anderen aber nicht. Also:

> D i e Jugend gibt es nicht bzw. nicht mehr. Die Zeit der schönen Einheitlichkeit ist vorbei; wir müssen uns auf sehr unterschiedliche Phänomene einlassen. (These 2)

Weniger bekannt, aber für den Umgang mit Popularmusik noch entscheidender ist ein Zusammenhang, den die angelsächsische Kulturforschung und Soziologie jüngst mit dem Begriff "Taste of Cultures" (Geschmackskultur) belegt hat. In der Popularmusik-Welt herrscht ein ausgeprägtes Geschmacksdenken. Das meint: Das Ausdifferenzieren kultureller Verhaltensweisen geschieht entlang an subjektiven Geschmackskategorien, die im Kommerzgeschäft der Musik- und Medienmärkte gebildet werden. Das ist insofern wichtig, als Jugendarbeit heute einer großen Vielschichtigkeit gegenübersteht und sie auch gestatten muß. Bei "offener Jugendarbeit" ist in dieser Richtung sowieso jeder Kommentar überflüssig. Das heißt:

> Im Umgang mit Popularmusik begegnet uns eine subjektive Geschmackskultur, wie wir sie von der tradierten Musik nicht kennen. (These 3)

Das ist ein erster Hinweis darauf, wie unterschiedlich beide Musikrichtungen "gedacht" sind und darum auch erklärt werden müssen. Selbst der herkömmliche Begriff "Musik" erscheint bei der Popularmusik fragwürdig, ja unzureichend.

Nun gibt es nicht nur sozial-strukturierende Kriterien, sondern auch Dinge, die sich innerhalb des Umgangs mit Popurlarmusik bei Jugendlichen signifikant ausprägen. Wir denken hier an alles, was zwar mit Popularmusik verbunden, aber keineswegs auf sie reduziert werden kann. Wir nennen das die Jugendkulturen, etwa Punker und Skinheads, um als Beispiele sehr auffällige Phänomene zu nennen. Wir wissen aus der Jugendkulturforschung, daß dieser Bereich enorm ausdifferenziert ist und viele Facetten besitzt, auch, wenn sie nicht so markant in Erscheinung treten wie bei den eben genannten. Die jungen Leute kennen und deuten diese Erkennungszeichen absolut sicher. Die Entscheidung für ein bestimmtes Outfit, eine bestimmte Geschmackskultur - sprich Gruppe, sprich Lebensstil - beeinhaltet Loyalitäten, aber auch Abgrenzungen zu anderen Stilen und Orientierungen und Bands ... . Der Jugendliche will es so! Es ist ihm wichtig. Die Spannungen zwischen den verschiedenen Jugendszenen werden ja bekanntlich nicht selten sehr handfest ausgetragen.

Für uns ist hochbedeutsam:

> Der Individualismus der jungen Leute heute - wir denken an "Taste of Cultures" - ist nur die Außenseite einer tiefinneren Sehnsucht nach Geborgenheit in einer Gruppe. Der Versuch, sich zu markieren und damit ein scheinbar subjektives Identitätssymbol zu setzen, will sagen: So bin ich, das ist meine Identität; ich gehöre dazu. (These 4)

2.2.2 Popularmusik - ein hochdifferenziertes Verwirrspiel

Wie es d i e Jugend nicht gibt, so gibt es auch d i e Popularmusik nicht. Das überrascht, weil auch das in der tradierten Musik durchaus anders ist. Popularmusik ist inzwischen eine so vielgestaltige, internationale Erscheinung geworden, daß man nur noch von einem globalen Hochwasser reden kann, das aber überall und in jedem Augenblick anders aussieht: Musik des Tages, nicht der Jahrhunderte. Wir lassen uns hier auf

keine Einzelheiten ein. Dabei wären z.B. die oft sehr eigenständigen ethnologischen Ausprägungen oder gar die deutsch-deutschen Antikulturen durchaus interessant.

Wichtiger als das - aber damit im Zusammenhang stehend - ist die vielfältig beobachtete Tatsache, daß offensichtlich jeder unter Popularmusik etwas anderes versteht. Selbst die Begriffe "Popmusik" und "Popularmusik" scheinen noch Unterschiede anzudeuten. Sie sind Begriffe für "alles und nichts".[18] Zu dem Schluß kommt ein Mann dieses Faches. Mir scheint: Das gehört zum Wesen der Sache. Sie ist ein Vexierbild: immerzu und überall etwas anderes! Wir verstehen darum die Scheu der Sachverständigen, Definitionen vorzulegen. Da ich sie aber im Lehrbetrieb brauche, habe ich drei entwickelt:

> Popularmusik ist die "einzige Musik, die weltweit in allen Kulturen verbreitet ist" (Stephan Zeibig), "industriell hergestellt und in großangelegten Strategien vermarktet wird" (Tibor Kneif). Sie hat die Welt zu einem globalen Dorf gemacht und stellt einen wirtschaftlichen und geistigen Machtfaktor allerersten Ranges dar. (1. Definition)

Nicht nur, was den hochdifferenzierten Umgang der Jugendszene mit der Popularmusik anbelangt, auch die Produktionszusammenhänge, in denen sie entsteht, bieten ein Verwirrspiel. Darum noch ein zweiter Definitionsversuch:

> Popularmusik ist ein Konstrukt, das auf Märkten und in Medien ausgehandelt wird. (2. Definition und These 5)

Das will sagen: Es gibt in der Popularmusik keine richtige Traditionslinie im herkömmlichen Sinne. Sie ist ein Konstrukt industrieller Prägung, schnell veränderbar wie die Mode. Sie wechselt ihre Farben wie ein Chamäleon. Wer hätte z.B. gedacht, daß Anfang der 80er Jahre der New Jazz - der Bebop der 40er und 50er Jahre - die gesamte Rockentwicklung auf den Kopf stellt. Oder denken wir an die Hersteller- und die Vermarktungsindustrie: Um das, was Popularmusik im Moment gerade ist, wird kommerziell ständig gerungen. D i e Popularmusik gibt es jedenfalls nicht. Es wird stets neu ausgehandelt, was sie sein soll. Das Nachjagen nach einem schlüssigen Verständnis halte ich für eine Fiktion.

3 Popularmusik - Wert oder Ware?

Kommen wir nun zu der entscheidenden Frage: Was transportiert die Popularmusik? Welche Werte "hört" der Jugendliche bei ihrer Rezeption oder Realisation? Es muß doch etwas ganz Wesentliches sein, wenn auf diese Weise der Gesellschaftstyp unserer modernen Industriekultur erwachsen wird. Das war ja unsere Behauptung am Anfang unserer Überlegungen.

3.1 Manipulation und Ausbeutung - der industrielle Aspekt der Popularmusik

Das Verhältnis zwischen Jugend und Popularmusik hat ganz unmittelbar etwas mit Sinnfindung und Sinnvermittlung zu tun. Die soziologische Wissenschaftsforschung läßt daran keinen Zweifel. Die bürgerliche Gesellschaft hat das lange nicht begriffen und darum die Jugend mißverstanden. Sie hat nur die kommerzielle Organisationsform gesehen, die Musik- i n d u s t r i e, die Medien m a n i p u l a t i o n. Sie hatte - unterschwellig oder offen ausgesprochen - den Verdacht, daß es letztlich doch nur um Interessen geht: Verwertungsinteressen und Vermarktungsinteressen. Sie hat nur die zerstreuende Funktion gesehen, Unterhaltung, die beiläufige Form der akustischen Tapete. Das Christentum hat Popularmusik als Dekadenzerscheinung eingestuft: Zeichen des Endes; der "Tod im Topf!"

Heute wissen wir, daß das alles nicht genügt, die diabolische Deutung schon gar nicht. Es passiert mehr. Nur: Wir dürfen an diese Musik nicht die Meßlatte der E-Musik (d.h., ernsthafter Musik) anlegen. Das war der Fehler! Popularmusik funktioniert ganz anders: "Das Wesen der Rockerfahrung besteht nicht darin, den musikalischen Ablauf als Sinnstruktur zu entschlüsseln", wie das bei der tradierten Musik Prinzip ist, "sondern vielmehr darin, dem von ihm vermittelten sinnlichen Erlebnis eine eigene Bedeutung zuordnen zu können"[19] (P. Wicke). Bühne der Selbstdarstellung!

Das ist eine andere Ästhetik, eine neue! Wer die nicht begreift, kann mit Popularmusik und Jugend nichts anfangen. Es ist das große Verdienst Prof. Peter Wickes von der Humboldt-Universität Berlin, das als erster erkannt und formuliert zu haben. Popularmusik und Jugend sind heute zu ideellen Synonymen geworden.

Manipulation? Es ist wahr: Die Popularmusik ist die einzige Musik, die industriell hergestellt und nach bekannten Gesetzen vermarktet wird; Popularmusik ohne das Großkapital müßte erst noch erfunden werden. Es

ist aber auch wahr, daß die Jugendlichen diesem Zusammenhang keinesfalls so hilflos ausgeliefert sind, wie es auf einen oberflächlichen Blick scheinen mag. Eine industrieinterne Zahl belegt das für mein Verständnis sehr eindrucksvoll. Dort geht man in der Regel davon aus - und zwar bei allen Trägerproduzenten, - daß von zehn produzierten CDs sieben ein reines Verlustgeschäft sind, und zwar ein ziemlich gewaltiges. Es sind nur ganze drei, die die Kosten decken, wovon sich dann nur eine einzige als Hit etabliert. Welches diese eine ist, weiß man in der Industrie auch nicht. Die Industrie geht in ihrer Vermarktungsstrategie den Weg der kalkulierten Überproduktion. Das ist der Versuch, über einen hohen Marktanteil eine hohe Wahrscheinlichkeit für diese eine von zehn CDs zu erhalten.

Wenn dem so ist, dann ist die These, daß dieses alles schlichtweg Manipulation sei, nicht mehr aufrechtzuerhalten. Kein privat geführtes Unternehmen kann sich einen solch hohen Negativ-Effizienzgrad leisten, wenn er denn vermeidbar wäre. Die musikalische Forschung sagt uns heute ohne Wenn und Aber, und das ist für uns wichtig: Die Jugend ist der Industrie nicht hilflos ausgeliefert; s i e ist es, die über den Hit entscheidet. Es gibt also nicht nur eine Abhängigkeit von den Musikfabriken; die Richtung geht auch umgekehrt.

Das, was wir eben feststellten, hat uns die abgeriegelte DDR fast unter Laborbedingungen - lupenrein - vorexerziert: Es gab keine machtvolle Manipulations- und Musikindustrie. Im Gegenteil! So gesehen war sie eher kümmerlich. Trotzdem ist der Effekt der Leitbildfunktion der Popularmusik eingetreten, trotzdem hat die Jugend das eingefordert, was s i e wollte. Ein soziologisch äußerst interessantes, ja exzellentes Labor-Experiment!

3.2 Rollenfindung - der soziologische Aspekt der Popularmusik

Simon Frith, ein britischer Soziologe, macht noch auf einen ganz anderen Zusammenhang aufmerksam. Er formuliert sehr prägnant: "Die Jugendlichen wissen natürlich, daß sie ausgebeutet werden. Aber der Reiz der Sache liegt darin, daß der ganze Aufwand ihnen gilt".[20] Das ist ein so wesentliches Moment, daß man es unbedingt in Rechnung stellen muß. Ich denke so: Wenn man erklären will, was für den Jugendlichen an Popularmusik so attraktiv, ja nachweislich konstitutiv ist, wird man nur mit der Manipulationstheorie nicht weit kommen. Der Übergang von der Kindheit zum Erwachsenwerden verläuft immer weniger in eindeutig strukturierten Zusammenhängen:

- Familie und Schule machen immer weniger strukturierende Vorgaben;

- berufliche Perspektiven nehmen trotz bester Ausbildung in den Schulen eindeutig ab;
- Wohn- und Lebenszusammenhänge sind weitestgehend durch Anonymität geprägt und vermitteln nur selten einen identitätsstiftenden Zusammenhang.

Das heißt doch: Die jungen Leute werden mehr und mehr allein gelassen. Leider! Nicht nur die Revolution entläßt ihre Kinder, auch die Gesellschaft, die Arbeitswelt, die Familie. Das ist unser gesellschaftliches Trauerspiel. Und hier sind plötzlich große, machtvolle Institutionen, die sich um sie, die Unverstandenen und Alleingelassenen, derartig massiv und konzentriert bemühen. Das kann nicht ohne Folgen bleiben. Die Industrie übernimmt heute die Funktionen, die eigentlich ganz woanders hingehören. Das hat etwas zu tun mit Nestwärme, Vertrauensentwicklung, Persönlichkeitsentfaltung und Identitätsfindung.

Wir ahnen den tiefen Zusammenhang: Popularmusik vermittelt Heranwachsenden Identität, prägt Erwachsenwerden, springt in den "garstigen Graben" (Lessing), den letztlich die Erwachsenen ausgehoben haben mit ihrem Leistungs-, Wohlstands- und Fortschrittsdenken. Womit wir uns nachdrücklich an den Anfang unserer Ausführungen erinnern wollen!

Die Freizeit- und Medienindustrie ermöglicht den jungen Leuten, auf dem Wege des Konsums von Popularmusik, Kleidung, Zeitschriften, Filmen, Videos... Bilder vom eigenen Selbst zu entwerfen, Rollen auszuprobieren, soziale Zugehörigkeiten oder Distanzen auszudrücken. Speziell in der Popularmusik schaffen sie sich ein Handlungsfeld jenseits der Anforderungen des Schul- und Berufsalltags, manchmal auch jenseits von Elternhaus und Gemeinde. Sie probieren einen temporären Ausstieg aus ihrer normierten Rollenverpflichtung, die sie einfach nicht ertragen können. Sie wollen anders sein und dürfen es nicht. So benutzen sie die Popularmusik als eine Möglichkeit der Grenzüberschreitung und eine Form der Selbstvergewisserung, manchmal auch der Selbstverweigerung. Popularmusik wird für sie zu einer risikolosen Variante zu dem, was sie nicht sein wollen.

Während des Hörens und Umsetzens leben die Jugendlichen innerlich das aus, was sie äußerlich nicht zeigen können. Sie vergewissern sich einer personalen und sozialen Identität. Dabei finden sie in der Gruppe, der Fanclique die geeignete Plattform zur Selbstpräsentation und ein ideales Terrain zur Einübung von Identität. Die Popularmusik ist die Identitätsmarke, die Gruppe das Experimentierfeld. Was da speziell musikalisch passiert, ist das Wenigste. Hier geht es um Soziologie!

Die folgenden drei Momente sind zu bedenken:

- auf der einen Seite die Unmöglichkeit, den kulturellen Gebrauch der Popularmusik tatsächlich durch die Industrie zu kalkulieren;
- auf der anderen Seite der Reiz für den Jugendlichen, daß sich so große Institutionen um ihn kümmern, mehr als jede Berufsberatung und jedes Arbeitsamt,
- und nicht zuletzt die Möglichkeit, das eigene Leben spielerisch-musikalisch zu probieren, Gegenkonzepte zu den Alten zu entwickeln,

Diese Momente relativieren natürlich die immer wieder vermutete totale Manipulation und Steuerung durch die Industrie erheblich. Hier ist mehr im Spiel; hier geschieht Sinnfindung, -vermittlung; hier werden Lebenskonzepte entwickelt, mögen sie gut oder schlecht sein.

> Die Popularmusik und die dazugehörige Popularkultur haben heute Leitbildfunktion übernommen. Sie sind an die Stelle der immer weniger werdenden identitätsstiftenden Zusammenhänge und strukturierenden Vorgaben getreten. (These 6)

4 Rezeptionswege der Popularmusik

Es scheint nahezuliegen, daß wir es bei den Rezeptionswegen mit Musik, Text und dann allenfalls noch mit dem Kontext zu tun haben. Auf diesen drei Schienen müßte doch der Inhalt transportiert werden.

Bei näherem Hinsehen ist das alles zu simpel, zu klassisch gedacht. Bei unserem Musiktyp, der Popularmusik, ist die Sachlage weit komplexer. Alles muß relativiert werden; das Eigentliche passiert offenbar immer woanders. Ich zweifle, ob wir's je schlüssig sagen können.

4.1 Wort und Semantik

Bei Diskussionen um Popularmusik, besonders um die christliche, steht der Text häufig im Vordergrund. Sicher hängt das damit zusammen, daß sich über Worte handfester diskutieren läßt als über Klänge.

Es gibt mittlerweile eine Vielzahl von Untersuchungen, die belegen, daß gerade die Textebene in der Popularmusik immens relativiert werden muß. Für die christliche Szene ein Schlag ins Gesicht! Die USA haben auf diesem Gebiet gearbeitet, die Humboldt-Universität, viele andere Institutionen, auch ich selbst. Alle wollten herausfinden: Was wissen die Rezipien-

ten eigentlich noch von den Inhalten, die sie eben gehört haben?

Die Untersuchungen fanden auf verschiedenen Ebenen und unter sehr gegensätzlichen Bedingungen statt: vom Heavy Metal bis zu Bob Dylan, bei Showverstanstaltungen und bei Kopfhörerduschen.

Das für einen Insider keinesfalls Überraschende, insgesamt aber doch Verblüffende ist: Sie wissen fast nichts. Das heißt doch ganz offenkundig zweierlei:

1. Die Textebene und ihre Semantik sind in der Popularmusik etwas Sekundäres.
2. Texte gehören zum Sound, sind darum austauschbar! Oder handfest-brutal: Ob z.B. in der Disco ein weltlicher oder geistlicher Text läuft, ist zunächst gleich. Die Semantik interessiert nicht.

Diesen Tatbestand kennen wir von bestimmten Liedern unseres Gesangbuches ganz genauso. Auch die heute so beliebte Anbetungsmusik ist hier einzuordnen: Sie sagt *expressis verbis* "Gott", meint aber immer den erlebnisorientierten Menschen. Das Phänomen der Textaustauschbarkeit ist also nicht neu, nimmt allerdings in der Popularmusik sehr spezifische Formen an.

Wo liegt in der Regel die dünnste Stelle der christlichen Bands? In der Textverständlichkeit! Der Sound ist übermächtig, weil übergeordnet. Er ist Gegenstand des größten Interesses. Das scheint insofern nicht unwichtig zu sein, als ja die Diskussion - besonders im christlichen Sektor - immer wieder auf den Text fixiert wird. Es entstehen Textgebilde, also Inhalte, die mit dem, was musikalisch transportiert wird, nur wenig im Zusammenhang stehen. So finden wir z.B. bei den Texten inhaltlich ein sehr breites Spektrum, musikalisch aber bewegt sich alles in relativ stereotypen, anspruchlosen Formen, Klischees. Das mag mit dem Massen- und Warencharakter dieser Musik zusammenhängen. Zumindest stehen wir hier vor einem Grundgesetz der Popularmusik:

Die Textebene und ihre Semantik ist sekundär. (These 7)

Die Musiker, die Praktiker sehen das natürlich anders. Das ist kein Widerspruch; das muß sogar so sein. Die Textvertonung gehört ja zu ihrem Arbeitsethos. Denn selbst wenn die Stimme und die Art und Weise, wie sie sich artikuliert, wichtiger ist als ihr Inhalt, wenn das klangliche Moment wichtiger ist als das, was inhaltlich tatsächlich da ist, bedeutet das doch für den Musiker, daß er den Gesamtzusammenhang nur realisieren kann, wenn er einen Text hat, einen Text, an dem sich die Stimme artikulieren kann. Für ihn kann das gar nicht so irrelevant sein, wie sich

das im Rezeptionszusammenhang darstellt. Auf dieser Ebene ist das Ergebnis allerdings unanfechtbar.

4.2 Musik und Bewegung

Wenden wir uns kurz der Musik zu. Auch da müssen wir um der Ehrlichkeit willen Abstriche machen. Wir reden von Sinnfindung, Sinnvermittlung und Sinnbestimmung. Daß mit der Popularmusik Bedeutungen und Werte transportiert werden, ist ganz offensichtlich. Aber wie? Welche? Vielleicht erscheint es banal, aber allzuoft verlieren wir aus dem Blick, daß diese Musik nie nur klanglich in Erscheinung tritt. Sie ist sehr ausgeprägt visuell. Die Popularmusik in all ihren Facetten und Erscheinungsformen lebt von der Bewegung, von der Gestik, die sich auf Bühne und Parkett ereignet. Es ist dann schon die Frage, ob man ein Phänomen wie beispielsweise den Heavy Metal nur musikalisch erklären kann, oder ob nicht zu dem, was auf der Bühne an stereotyper Männlichkeit vorgeführt wird, die Musik nur den Anlaß darstellt, den Auslöser, das Medium zur Darstellung.

Wir müssen davon ausgehen, daß die Faszination, die das Spektakel da vorn verbreitet, viel entscheidender ist als das, was musikalisch tatsächlich passiert. Es ist ein Grundzug aller Erscheinungsformen der Popularmusik, daß sie etwas mit Bewegung und Tanz zu tun hat. Sie enthält in ihrem Kernbereich Bewegungscodes, von denen wir nicht absehen können. Popularmusik wird eben anders "verstanden" als die tradierte Musik. Um es noch einmal zu sagen:

> Im Vollzug der Popularmusik geht es nicht um deren Bedeutung, ihren Inhalt, sondern um ihren Bewegungsgehalt. Sie wird auf ihren Bewegungsgehalt hin "gelesen", "abgetastet" und mit dem ganzen Körper erschlossen. Konkrete inhaltliche Bestimmtheiten werden in Bewegungsmuster verwandelt. (3. Definition und These 8)

"Es ist eine Ästhetik der Sinnlichkeit, nach der hier musiziert" und rezipiert "wird".[21] (Peter Wicke)

Diese beiden Momente also: die Stimulation und Vermittlung körperlicher Bewegung aller Schattierungen und die visuelle Ebene sind Kriterien, die wir zur Popularmusik immer hinzusehen müssen, wenn wir sie nach Bedeutung, Sinn und Wert fragen. An der Musik allein, an dem Text allein ist nicht ablesbar, was transportiert wird. Die Nebenerscheinungen und Begleitmotive sind es, die der Popularmusik das Interesse der jungen Leute sichern.

Schon das allein zeigt, wie komplex unser Phänomen ist, auch wie eigenständig. Das erklärt auch, warum sich die Musikwissenschaft lange nicht um die Popularmusik gekümmert hat. Die Soziologie und die Jugendforschung waren es, die hier die Nase vorn hatten. Das ist allerdings absolut logisch, denn die Popularmusik ist weniger ein musikalisches, vielmehr ein soziologisches Problem.

4.3 Popularmusik und ihr Kontext

Popularmusik tritt nie allein auf im Sinne eines Einzelsongs, wie es etwa für eine Sinfonie, ein Kunstlied völlig normal ist, sondern sie präsentiert sich normalerweise als Komplex. Popularmusik braucht die Masse, das non stop. Ihre Umgangsform ist die Kollektivität. Das heißt: Jeder Einzelsong ist eingebettet in einen größeren Zusammenhang. Denken wir etwa an die Disco, an die Medienprogramme in Rundfunk und Fernsehen oder an die häuslichen Rezeptionspraktiken. Daß man sich einen bestimmten Song herausnimmt und anhört, ihn betrachtet, ist keinesfalls die übliche Form. Immer geht es um d i e CD, d i e LP, d i e Sendung, d i e Kassette.

Wenn dem so ist, dann gewinnen die "Nebenerscheinungen" der Musik, etwa die visuellen und sinnlich-motorischen, eine noch größere Bedeutung:

> Dem jugendlichen Rezipienten von Popularmusik geht es mit Sicherheit mehr um die der Musik übergeordneten Momente als um eine bestimmte textliche Aussage. (These 9)

Wir sind beim Kontext! Noch komplizierter wird es, wenn wir nach dem Ort fragen, an dem die Popularmusik realisiert wird. Wo findet der Umgang mit dieser Musikgattung eigentlich statt? Bei der tradierten Musik ist der ideelle Aufführungsort der Konzertsaal. Mit den Kopfhörern holt man ihn nur ins Haus. Gedanklich bleibt die Musik aber dort verortet. Die technischen Verbesserungen - etwa stereo statt mono - dienen nur dazu, sich dem Klangbild des "Originals", des Musentempels, immer weiter anzunähern.

Ganz anders die Popularmusik! Sie hat eine Entwicklung genommen, die die Allgemeinheit zum Ziel hat. Wo du bist, da will sie auch sein! Technische Entwicklungen - bis hin zum Kofferradio und Walkman - sollen dir erlauben, Musik immer bei dir zu haben - in allen Lebenslagen: vom Abwasch bis zum Einkauf, vom Aufstehen bis zum Schlafen. "Ich trage, wo ich gehe, stets" einen Hit "bei mir" (nach C. Loewe). Das heißt:

Popularmusik orientiert sich nicht an einem ideellen Aufführungsort, sondern sie realisiert sich in sehr unterschiedlichen Kontextebenen. (These 10)

Wo Jugend auch beieinander ist - überall ist Popularmusik ihr ständiger Begleiter. Das sollte uns zu denken geben. Die Welt hat sich wirklich verändert, auch die Hörgewohnheiten der Menschen. So verbreitet sich heute die Popularmusik auf der ganzen Welt wie ein Nebel, der alles akustisch einhüllt. Allgegenwart - das ist ihre oberste Maxime; rund um die Uhr: "Rock Around the Clock".[22] Und schließlich hat jeder die Musik, die er verdient. Die Walkman-Generation ist im Begriff, die Welt einer totalen Beschallung zuzuführen und sie dadurch zu einer akustischen Müllhalde zu machen. Auch das müssen wir sagen! Damit wiederholt sie tonlich aber nur das, was wir ihr mit unserem Planeten vorgemacht haben.

Aber: Der junge Mensch lebt in dieser Müllhalde. Er wird darin groß. Darum wird und darf er auch anders sein als wir. Die Zeiten haben sich geändert!

Damit ist der Kontextbereich bei weitem nicht erschöpft. Es müßte noch geredet werden über die Starproblematik, die kulturellen Diskurse (Poster, Fotos, Präsentationen in den Medien usw.), die Kulturmuster mit allem, was gestisch, visuell, medial dazugehört, die jugend- und subkulturellen Zusammenhänge usw. Belassen wir es dabei und fassen statt dessen zusammen:

Womit wir in der Popularmusik konfrontiert werden, ist im Grunde immer eine ganze Lebensweise, interpretiert durch ein ganzes Symbolsystem. Wir nennen das Jugendkultur. Die Popularmusik ist in diesem Zusammenhang bestenfalls die Spitze des Eisberges. Sie reproduziert zu einem wesentlichen Stück die moderne Industriegesellschaft. Das Erwachsen-werden von Jugendlichen in dieser Industrie- = Konsumgesellschaft geschieht heute nicht mehr im Sinne von Annahme und Verinnerlichung bestimmter sozialer Normen, sondern ganz offensichtlich im Strukturieren eigener Verhaltensmuster. In diesem Netzwerk ist die Popularmusik der *primus inter pares*, nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Schluß

Es ging uns um Jugend und Popularmusik; wir haben einige grundlegende Zusammenhänge benannt. Die Frage "kirchliche Jugend" war nicht mein Thema, wenngleich ich keine grundlegenden Unterschiede sehe, bestenfalls graduelle.

Worauf es mir recht eigentlich ankam, möchte ich in 3 Punkten

zusammenfassen:

1. Die zeitgeschichtliche Echtheit der Popularmusik kann durch niemanden bezweifelt werden. Damit hat sie auch ihre Berechtigung, ja innere Logik und Notwendigkeit. Sie ist das Kind einer hochtechnisierten Wegwerfgesellschaft und gehört attributiv zu ihr. Sie zu verleugnen hieße, in eine heile Welt zu flüchten, die es nicht gibt. Außerdem: W i r haben die Welt so gemacht, wie sie ist, nicht die Jugend von heute. Nun müssen wir auch zu unserer Tat stehen. In letzter Konsequenz ist die Popularmusik die "kommerzialisierte Antwort der Menschheit auf die evident gewordene Möglichkeit, die Erde zu zerstören"[23] (Dörte Hartwich-Wiechell).
2. Die heutige Jugend wird nicht nur m i t, sondern d u r c h Popularmusik groß. Die Identifikation mit ihr (und ihren Stars) ist so total, daß von ihr die Beantwortung von Lebensfragen erwartet wird. Wer als Pfarrer, Seelsorger oder Kantor mit jungen Leuten zu tun hat, wird diese Tatsache bedenken müssen, oder er redet an der Jugend vorbei.
3. Wir reden heute viel von Kultur, Jugendkultur, Kulturmustern usw. Der Begriff Kultur meint ja die Gestaltung des Lebensraumes eines Menschen in seiner Gesamtheit; ein philosophischer Oberbegriff für Wirtschaft, Politik, Wissenschaft, Kunst, Religion und Lebensweise. Literatur, Musik, Popularmusik, Rockmusik und Medien reagieren wie hochsensible Seismographen auf die Erscheinungen von heute. Kultur, auch Popularkultur, ist ein "Aus-Druck" unserer Zeit - jetzt ganz im Computersinn verstanden. Kultur ist eine Projektionswand, an der wir unendlich viel über den Menschen der Gegenwart erfahren können.

Es ist eine biblizistische Ignoranz, sich als Christ der Kultur (Popularmusik) gegenüber so indolent zu verhalten, wie es die Kirchen häufig tun. Hängt damit vielleicht zusammen, daß die Jugend uns in Scharen verläßt?

"Wir leben doch nicht im 17. Jahrhundert!" Nein, eigentlich nicht! Oder doch?

Mir scheint, es ist höchste Zeit, dem Apostel Paulus auf den Areopag zu folgen und zu schauen, was in der Welt los ist. Diesem Anliegen sollte dieser Vortrag nützen. Ich hoffe, daß wir miteinander Wege nach vorn finden, denn die Zukunft hat schon längst begonnen.

Endnoten:

1. Harald R. Bilger: *Die Menschheit im Umbruch*. (Stuttgart, 1993)

2. Bilger: Ebd., S. 42.

3. Bilger: Ebd., S. 7.

4. Karl Schlögel, zitiert nach Bilger: Ebd., S. 114.

5. Joachim Fest, zitiert nach Ernst-Ludwig Winnacker: *Fortschritt und Gesellschaft*. (Stuttgart, 1993), S. 10.

6. Bilger: Ebd., S. 23.

7. Albert Einstein, zitiert nach Bilger: Ebd., S. 47.

8. Bilger: Ebd., S. 124.

9. Bilger: Ebd., S. 8.

10. Bilger: Ebd., S. 8.

11. Bilger: Ebd., S. 60. Das ist die Richtung, die heute von Philosophie und Soziologie lautstark und vernehmlich eingeläutet wird: eine neue Subjektivität.

12. Bilger: Ebd., S. 62.

13. Billy Graham, zitiert nach Wolfgang Tost: "Christliche Popularmusik" (Manuskript)

14. Stiftung Demokratische Jugend (Hrsg.): *Jugend ist Vielfalt*. (Berlin, 1992)

15. *Der Spiegel* 52 (1993), 170 ff.

16. Peter Wicke: "'Born in the GDR'. Zur Situation von Jugendkultur und Rockmusik." In: *Woher -Wohin? Kinder- und Jugendkulturarbeit in Ostdeutschland*. (Remscheid, 1993), S. 98.

17. Wicke, Ebd., S. 98.

18. H.P. Hofmann: *Beat*. (Berlin, 1975), S. 1993.

19. Peter Wicke: *Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*. (Leipzig, 1987), S. 106.

20. Simon Frith: *Jugendkultur und Rockmusik*. (Reinbek bei Hamburg, 1981), S. 83.

21. Peter Wicke: *Rockmusik*, S. 106.

22. Bill Haley and His Comets: "Rock Around the Clock". (American Decca, 1955)

23. Dörte Hartwich-Wiechell: *Popmusik. Analysen und Interpretationen*. (Köln, 1974), Seite 72 (nach Kurt von Meier 1969)

Die Restaurierung von Choralbuchmelodien in Finnland im 19. Jahrhundert

Hannu Vapaavuori

Das erste gedruckte finnischsprachige Choralbuch erschien 1702. In Schweden hatte man bereits fünf Jahre zuvor ein neues Choralbuch herausgebracht. Das finnische Choralbuch enthielt etwa 250 Melodien, von denen etwa 200 völlig mit den entsprechenden Melodien im schwedischen Choralbuch identisch waren. Viele Charakteristika des schwedischen Choralbuchs gelangten so auf direktem Wege in das finnische Choralbuch.

Ein weiteres Merkmal ist beispielsweise die rhythmische Gestalt der Melodien. Beide Bücher enthalten im großem Umfang Lieder in Dreiertakten, ein weiterer typischer Zug ist zudem ein aus punktierten Vierteln und Achteln gebildeter Rhythmus. Beide Charakteristika finden sich häufig auch bei Liedern, in deren ursprünglicher Fassung sie nicht vorkommen. Die Veränderungen tragen die Handschrift des Herausgebers des schwedischen Choralbuchs und spiegeln die musikalische Mode ihrer Zeit wider. (Beispiel 1.1.)

Das finnische Choralbuch von 1702 ist rhythmisch reichhaltig, zumindest im Vergleich mit den Melodiensammlungen des folgenden Jahrhunderts. 73 Lieder - das sind etwa 30 % - stehen im Dreiertakt. Der Rhythmus ist häufig aus einem punktierten Viertel mit nachfolgendem Achtel gebildet. Nicht alle Melodieformen wurden direkt aus dem schwedischen Choralbuch kopiert, das Lied "Herzlich thut mich verlangen" zum Beispiel nur in einer ryhthmisch recht anspruchslosen Form, wogegen die rhythmische Version fehlt. (Beispiel 1.2.). Der punktierte Rhythmus ist ansonsten jedoch auch für das finnische Choralbuch typisch. (Beispiel 2.1.).

Das nächste gedruckte finnische Choralbuch erschien erst 150 Jahre später im Jahre 1850. Während des ungewöhnlich langen Zeitraums dazwischen mußte man mit handschriftlich kopierten Melodiensammlungen vorlieb nehmen, die zudem häufig durch zahlreiche Fehler belastet waren. Viele Vorsänger verließen sich daher lieber auf ihr Gedächtnis. Die Melodien variierten je nach lokaler Tradition und Singweise. Die Situation des Gemeindegesangs in Finnland gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts und auch noch später war durch ein beträchtliches Chaos gekennzeichnet. Eine gewisse Orientierungshilfe boten ausländische Gesangbücher, deren wichtigstes das Anfang des Jahrhunderts in Schweden gedruckte Choralbuch Johan Christian Fredrich Haeffners war.

An diesem Choralbuch kann man eine auffällige Veränderung beobachten, die innerhalb der vorangegangenen hundert Jahre stattgefunden hatte: die ryhthmischen Formen waren völlig verschwunden, und alle Lieder wurden praktisch als eine Kette langer aufeinanderfolgender gleichwertiger Noten gesungen. Das Ideal eines langsamen und feierlichen, a-rhythmischen Gesangs hatte Schweden erobert.

Dieses Ideal wurde schließlich auch in Finnland übernommen, als Anders Nordlund 1850 sein Choralbuch herausgab. Es handelte sich um ein vierstimmiges Begleitbuch, das die rhythmisch reine Gleichtaktigkeit im Haeffnerschen Sinne repräsentierte (Beispiel 1.3., 2.2.). Viele Lieder waren im Grunde direkte Übernahmen aus dem Choralbuch Haeffners. Die Auswahl der Lieder beruhte dagegen auf dem alten Choralbuch von 1702, wobei sich die Melodien jedoch beträchtlich von den früheren Versionen unterschieden. Nordlund wollte die Lieder in die Melodiefassungen zurückbringen, in denen sie in der Sammlung von 1702 abgedruckt waren, wenn auch in abgewandelter Form. Die Absicht war, den Gemeindegesang in einer Situation, in der nahezu jede Gemeinde bei jedem Lied ihre eigene Melodie-Variante benutzte, zu vereinheitlichen. Zu Nordlunds Vorgehen könnte man vielleicht sagen, daß er den Inhalt der Melodienauswahl restaurierte, nicht aber die Formen einzelner Melodien. Er blieb der Idealvorstellung seiner Zeit treu und kleidete die Melodien in die entsprechende Form.

Das Choralbuch Nordlunds enthielt 231 verschiedene Liedmelodien. Zwei Drittel davon bestanden einzig und allein aus Halb- und Ganznoten in streng isometrischen Takten. Die Taktart war "C", also 4/4. Achtelnoten kamen nur einmal im ersten Choral vor (Beispiel), punktierte Rhythmen überhaupt nicht. Eine ausnotierte rhythmische Variation in den Melodien mit gleichteiliger Taktart wurde lediglich dadurch erzielt, daß eine halbe Note manchmal in zwei Viertelnoten unterteilt wurde. Der Dreierrhythmus ist in Nordlunds Choralbuch eine Seltenheit: er kommt nur bei 10 Melodien vor.

Nordlund schuf sein Choralbuch in seiner Eigenschaft als Privatmann. Auch andere trugen sich zu jener Zeit mit dem gleichen Gedanken, Nordlund kam ihnen jedoch zuvor. Das 1857 erschienene einstimmige Choralbuch D.H. Kukkaselas verblieb in der Praxis im Schatten des Buches Nordlunds. Seine Melodienformen beruhen hauptsächlich auf Formen, die Kukkasela in handgeschriebenen Choralbüchern vorgefunden und in Gemeinden gehört hatte. (Beispiel 1.4.)

Mit einer Reform der Texte des finnischen Gesangbuchs hatte man sich bereits seit Anfang des Jahrhunderts befaßt. Es handelte sich, wie gesagt, um eine reine Textkorrektur. An eine Durchsicht der Melodien machte man sich erst in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts heran, als

auch ein Musiker als Sachverständiger in das Gesangbuchkomitee berufen wurde. Es handelte sich um den Organisten der Helsinkier Nikolaikirche (des heutigen Doms), Rudolf Lagi.

Lagi hatte sich schon vorher mit dem Gedanken getragen, ein Choralbuch auszuarbeiten. Er hatte sich bemüht, möglichst viele der unterschiedlichen Melodieformen, die in den Gemeinden verwendet wurden, zu sammeln. Es sollte ein Choralbuch entstehen, das die ursprünglichen Choralmelodien und zusätzlich alle möglichen gebräuchlichen Varianten enthielt. Damit könnte, meinte Lagi, ein überall in Finnland einsetzbares Choralbuch geschaffen werden. In der Praxis erwies sich das Vorhaben Lagis aber als undurchführbar. Es gab einfach zu viele unterschiedliche Melodievarianten. Sie alle in ein Choralbuch aufnehmen zu wollen, war undenkbar. Auch gab es keine Variationen, die sich allgemein eingebürgert hätten. Zu viele Gemeinden hatten jeweils ihre eigene Melodienformen.

Trotzdem erstellte Lagi eine Liedersammlung. Seinem Einfluß als stellvertretendes Mitglied des Komitees ist es zu verdanken, daß der Vorschlag des Komitees von 1867 das erste finnischsprachige Gesangbuch war, bei dem zu jedem Text auch die Noten abgedruckt waren.

Als Lagi erkennen mußte, daß sein Versuch, eine praktikable Sammlung vom im Volk entstandener Choralvarianten zu erstellen, gescheitert war, wählte er einen anderen Weg. Er gab den Gedanken einer Variantenkollektion vollkommen auf und entschied sich für ein, in seinen Augen, sachgerechtes Restaurierungsverfahren. Im Vorwort zu seinem Vorschlag sagt er, daß zu jedem Choral die möglichst authentische Urform gesucht wurde. Diese Formen habe er alten deutschen, schwedischen und französischen Choralbüchern entnommen oder, falls sie dort nicht aufzufinden waren, dem alten finnischen Choralbuch von 1702 oder dessen schwedischem Vorgänger. Letzteres sei nur dann berücksichtigt worden, wenn ältere Quellen nicht aufzutreiben waren. Die verwendeten älteren ausländischen Choralbücher wurden nicht namentlich genannt.

Schon ein kurzer Blick zeigt, daß sich die Restaurierung nicht auf die Rhythmen der Melodien erstreckte. Das Buch enthält fast ausschließlich halbe und ganze Notenwerte. Es gibt 277 verschiedene Melodien, von denen nur 22 Dreierrhythmen aufweisen. Auch Lagi hielt demnach die rhythmische Form nicht für einen wesentlichen Umstand, wenn es um die Authentizität einer Melodie ging. Entscheidend war die melodische Linie. Im Grunde genommen war Lagi der Auffassung, daß eine strenge Isometrie die einzig richtige ryhthmische Form eines Chorals jener Zeit war. (Beispiel 1.5.)

Dieser Auffassung stimmten allerdings nicht alle Mitglieder des Gesangbuchkomitees zu. Ein Mitglied widersetzte sich heftig Lagis

Auffassung und berief sich dabei auf den rhythmisch reichhaltigen Gesang der Reformationszeit. Lagi meinte jedoch, daß die Gleichtaktigkeit für den Gemeindegesang notwendig sei. Rhythmisch ausgestaltete Formen seien von Anfang an ausschließlich für den Chorgesang bestimmt gewesen, die Gemeinde hätte sie nicht zu singen vermocht.

Lagi war auch mit der Erstellung eines vierstimmigen Choralbuchs weit vorangeschritten, konnte es jedoch nicht mehr fertigstellen, da er Ende 1868 im Alter von 45 Jahren starb. Sein Werk vollendete der gebürtige Deutsche Richard Faltin, der als Nachfolger Lagis das Organistenamt an der Nikolaikirche versah. Das Buch wird im allgemeinen als Lagis Choralbuch bezeichnet, und seine Melodieformen sind die gleichen wie im Komiteevorschlag.

Faltin selbst behagte die Isometrie allerdings nicht ganz. Er gab daher zum Choralbuch einen Anhang mit 34 Melodien heraus. Zum Teil waren es rhythmische Formen bereits im Choralbuch vorhandener Melodien, zum Teil vollkommen neue. Die Melodieformen des Choralbuchanhangs waren entweder dem alten schwedischen oder dem finnischen Choralbuch entnommen. Mit anderen Worten, Faltin war der Meinung, daß diese Bücher eine ausreichende Ursprünglichkeit garantierten. Die Form unseres Beispielchorals stammt aus dem schwedischen Choralbuch. (Beispiel 1.6.)

Die Suche nach ursprünglichen Melodieformen trat 1874 in eine völlig neue Phase, als der junge Magister Otto Immanuel Colliander auf einer Studienreise nach Bayern die Überzeugung gewann, daß die in den Gemeinden gebräuchlichen Choräle in ihre ursprüngliche rhythmische Gestalt zurückzuversetzen seien. Er argumentierte theologisch: Der isometrische, langsame Liedgesang war ein Zeichen für den geistlichen Tod der Kirche. Die Epochen der Orthodoxie, des Pietismus und Rationalismus hätten jeweils auf ihre eigene Weise dazu beigetragen, die lebendige Spiritualität der Reformation zum Erliegen zu bringen und zugleich dem Gesang seine Lebendigkeit zu nehmen. Diese Lebendigkeit galt es jetzt wiederherzustellen, dann - meinte Colliander - würde sie auch die Lebendigkeit wieder ins geistliche Leben zurückbringen.

Colliander veröffentlichte 1874 eine Sammlung aus dem Deutschen übersetzter Lieder, denen er auch - wie er sagte - "in originaler Form" die Melodien beigefügt hatte. Die Sammlung enthielt 38 Melodien und 44 Liedtexte. Es handelt sich um die erste Veröffentlichung in Finnland, bei der man bemüht war, für jede Melodie eine möglichst ursprüngliche Form zu finden; in diesem Falle war es die des deutschen Lieds. Collianders Version unseres Beispielchorals unterscheidet sich von der angeführten deutschen Quelle nur in Bezug auf die Taktangabe. (Beispiel 1.7.). Als Melodienquelle für diese Sammlung benutzte Colliander Ludwigs Schöber-

leins *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs* (Göttingen, 1864-67).

Collianders kleine Sammlung hatte für den Gemeindegesang in Finnland so gut wie keine Folgen. In den Gemeinden verwendete man vor allem die 1876 erschienene zweite Auflage des Choralbuchs Nordlunds. In geringem Umfang war auch das Choralbuch Lagis in Gebrauch. Das Volk hatte in dieser Phase noch an keinem Ort irgendwelchen Kontakt mit rhythmischen Melodieformen, die beiden konkurrierenden Choralbücher waren, was ihre ryhthmische Gestaltung anbelangt, praktisch gleichartig. Die im Anhang zu Lagis Choralbuch abgedruckten rhythmischen Formen wurden kaum benutzt.

Der Streit um isometrische oder rhythmisch ausgestaltete Melodien brach erst nach der Billigung des neuen Textgesangbuchs durch die Synode 1886 mit vollem Ernst aus. Die Synode berief ein Choralkomitee ein. Sein Vorsitzender wurde der eifrige Verfechter rhythmischer Choralformen, Colliander. Der Herausgeber der zweiten Auflage des Nordlundschen Choralbuchs, Erik August Hagfors, seines Zeichens Lektor der Musik, war Mitglied. Neben diesen beiden gab es noch ein Mitglied im Komitee, das jedoch keinen wesentlichen Anteil an der Arbeit des Komitees hatte.

Die Synode machte dem Komitee die Vorgabe, in dem neuen Choralbuch möglichst viele Melodien aus dem Choralbuch von Nordlund-Hagfors zu verwenden. Damit sollte sichergestellt werden, daß die Kirchenliedmelodien in möglichst breitem Umfang so bewahrt blieben, wie sie der Bevölkerung aus dem Choralbuch Nordlunds bekannt waren. Die Mitgliedschaft von Hagfors im Komitee ergab sich damit von selbst.

Colliander erwies sich jedoch als stärker. Gemeinsam mit Richard Faltin brachte er in privater Initiative 1888 noch vor dem offiziellen einstimmigen Vorschlag des Komitees ein vierstimmiges Choralbuch heraus. Das Choralbuch enthielt für das finnischsprachige Gesangbuch 261 Melodien, davon 54 mit mindestens zwei, einige sogar mit drei verschiedenen Alternativformen. Bei über vierzig dieser Choräle handelte es sich um sogenannte rhythmische Choräle. (Beispiel 1.8.) Der größte Teil dieser Melodien stand im 3/4 oder 6/4 Takt, es gab aber auch 14 rhythmisch variierende, gleichteilige Melodien. Damit konnte Colliander die von ihm bevorzugten Melodieformen noch vor der öffentlichen Repräsentation des Komiteevorschlags den Gemeinden zuführen. Das einstimmige Gesangbuch erschien im darauffolgenden Jahr mit den gleichen Melodieformen, wie sie auch im Choralbuch zu finden waren.

Hagfors hatte sich danach bemüht, im Komitee den Willen der Kirchensynode in die Tat umzusetzen und die bekannten Melodieformen

des Choralbuchs Nordlunds beizubehalten. Er mußte jedoch seine Niederlage im Kampf gegen die Restaurierungsidee Collianders eingestehen. In einem langen Protestschreiben, das er dem Vorwort des Buches beizufügen beabsichtigte, konstatierte er, daß das Komitee eindeutig dem Willen der Kirchensynode zuwider gehandelt hätte, indem es rhythmische Formen für solche Choräle aufgenommen habe, die im Choralbuch Nordlunds in isometrischer Form abgedruckt seien. Colliander gelang es jedoch zu verhindern, daß diese Gegendarstellung gedruckt wurde. Die Restaurierungslinie errrang so einen vollständigen Sieg, allerdings nicht ohne gelinde Gewaltanwendung.

Die Reaktion auf diese Choralzusammenstellung war zwiespältig. In der Mehrheit waren die Urteile negativ. Man meinte, das Komitee habe durch die Einführung neuer Formen den Gemeindegesang noch verwirrender gemacht. Auch der Umstand, daß viele Choräle in unterschiedlicher Gestalt aufgeführt waren, rief heftige Kritik hervor. Daß ein und die gleiche Melodie in unterschiedlichen Varianten gesungen werden könne, trage nicht zur Einheitlichkeit des Kirchenliedgesangs bei, hieß es.

Auch die Kirchenmusiker der Gemeinden empfanden es als eine schlechte Sache, daß es unterschiedliche Varianten der Melodien gab. Auf einer Kantorenkonferenz in Helsinki wurde ein Vorschlag ausgearbeitet, welche Form eines Liedes jeweils zu singen wäre. Die rhythmische Gestalt empfahl die Konferenz nur für 14 Choräle. Als ein Jahr später Colliander gemeinsam mit Faltin ein Choralbuch herausbrachte, verkündete er, er habe hierbei die Wünsche der Kantoren berücksichtigt. In Wahrheit veröffentlichte er in diesem Choralbuch jedoch alle bereits im Vorgängerbuch aufgeführten rhythmischen Choralformen noch einmal.

1898 forderte die Kirchensynode das Choralkomitee erneut auf, seinen Vorschlag zu überprüfen. Außerdem wurde der junge Musiklehrer Mikael Nyberg zum stellvertretenden Mitglied des Komitees gewählt. Faktisch wurde er dann auch zum eigentlichen Mitglied, denn Hagfors, alt und krank geworden, und durch seine Niederlage vergrämt, wollte nicht mehr weitermachen.

Das Komitee war von der Synode nur mit sehr knappen Instruktionen bedacht worden. Über die Form der Melodien hatte man nichts gesagt. Den Dreiertakt-Melodien des vorangegangenen Vorschlags war u.a. auf der Kantorenkonferenz vorgeworfen worden, daß sie zu sehr an Walzer erinnern. Nach Dafürhalten Collianders wechselte in der Tat bei vielen Melodien ursprünglich die Taktart, er änderte daher einen Teil der rhythmischen Melodien in diese Form um. (Beispiel 1.9.)

Die Kirchensynode wünschte auch die Aufnahmen von Melodien finnischen Ursprungs. Für ein charakteristisches Merkmal einer finnischen Volksweise hielt man den 5/4 Takt. Colliander war von dieser Taktart so

begeistert, daß er schließlich meinte, die punktierten Rhythmen der alten Choralbücher seien im Grunde genommen falsch verstandene 5/4-Takt Rhythmen. Der Vorschlag von 1902 enthielt somit auch acht Melodien in dieser Taktart. Nur drei von ihnen waren möglicherweise finnischen Ursprungs, alle übrigen waren Choräle aus dem alten schwedischen Choralbuch, die in großem Umfang punktierte Rhythmen aufwiesen. (Beispiel 2.3. vgl 2.4., 2.5.). Colliander hätte auch gerne einen deutschen Choral, den man für ein Werk Crügers hielt, in einen 5/4-Takt gesetzt, was Faltin allerdings verhindern konnte. (Beispiel 2.4.).

Der Vorschlag des Jahres 1902 fand positivere Aufnahme als sein Vorgänger. Die Pfarrkonvente sprachen sich ausnahmslos für rhythmische Choralformen aus. Allerdings meinten auch sie, daß das Komitee bei der rhythmischen Ausgestaltung zu weit gegangen sei und schlugen bei einigen Chorälen die Rückkehr zur Gleichtaktigkeit vor. Auch die wechselnden Rhythmen seien für das Volk zu kompliziert. Colliander mußte auch in der Tagespresse einen harten Verteidigungskampf für den Vorschlag und seine Melodieformen führen. Die große Mehrheit der Gemeinden befürwortete die Aufnahme rhythmischer Choralformen, wenngleich auch ablehnende Stimmen hörbar wurden.

Die Kirchensynode von 1903 verabschiedete die erste offizielle finnische Kirchenliedsammlung. Dabei ging sie in Bezug auf die Melodieformen nach praktischen, nicht nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten vor. Man stellte fest, daß die Ergebnisse der historischen Forschung sicher noch nicht endgültig seien. Außerdem betonte man, daß, selbst wenn die Forschung die ursprünglichen Formen auffinden würde, diese vor allem wissenschaftliche, jedoch keine für die Praxis verbindliche Bedeutung haben würden. Man müsse berücksichtigen, daß die Gewohnheit des Volkes auch ihre historische Berechtigung habe. Man solle nicht historisch korrekte Formen anstreben, wenn diese den Gemeindegesang erschwerten. Konsequent beseitigte die Kirchensynode beispielsweise alle wechselnden Rhythmen und stattete die Melodien statt dessen mit regelmäßigen Rhythmen aus. (Beispiel 1.10.) Zugleich beließ sie im Anhang zum Choralgesangbuch viele Choräle in einer isometrischen Form und versprach auch sonst, daß die Gemeinde die Melodien, wenn sie es wünsche, in der gewohnten Form singen dürfe.

Colliander hatte als Hauptargument für eine Änderung der Melodiegestalt vor allem die historische Ursprünglichkeit und die damit einhergehende Lebendigkeit ins Felde geführt. Den Grundsatz der Historizität gab die Synode von 1903 im Grunde vollkommen auf, nicht jedoch das Streben nach Lebendigkeit. Rhythmisch wechselnde Melodieformen wurden gleichmäßigen an die Seite gestellt, jedoch nicht wegen ihrer historischen Authentizität, sondern um der Abwechselung und Lebendig-

keit willen. Viele hatten beobachten können, daß die Gemeindeglieder, sobald die anfänglichen Schwierigkeiten überwunden waren, rhythmische Melodien begeistert mitsangen. Dies war der eigentliche Grund und von historischer Originalität war nicht mehr die Rede. Colliander war ja auch selbst in der Praxis von der historischen Echtheit abgekommen, nachdem er den 5/4-Takt entdeckt hatte, den er selbst an passenden wie unpassenden Stellen anzubringen gedachte.

Die Bedeutung des Restaurierungsgedankens lag Ende des Jahrhunderts vor allem darin, daß man sich von der strengen Gleichtaktigkeit lossagte. Ansonsten geriet die Choralrestaurierung in Vergessenheit. Das Interesse wandte sich anderen Themen, wie Volksmelodien und -varianten, zu. Bei der nächsten Melodiereform wurden einige rhythmische Melodieformen von 1903 sogar wieder in die isometrischen Formen zurückverwandelt. (Beispiel 2.5.) Der jüngste Versuch einer Restaurierung von Melodien wurde vor etwa 10 Jahren unternommen, als das finnische Gesangbuch zuletzt erneuert wurde. Das Endergebnis gleicht dem von hundert Jahren früher. Ein Teil der vom Gesangbuchkomitee vorgeschlagenen Melodieformen wurde aufgenommen, einen anderen Teil beließ die Kirchensynode in der isometrischen Gestalt. Die Zeit wird zeigen, ob eines Tages ein neuer Versuch zur Restaurierung aller Melodien unternommen wird oder ob man völlig andere Lieder in Gebrauch nehmen wird.

Summary

1702: The first printed choir/organ book was published in the Finnish language. Its melodies reflect the musical taste prevalent in Sweden during that time: 3/4 and lightly dotted rhythms.

1850: The next Finnish choir/organ book was published. Its melodies were strictly isometric and non-rhthmical. This too followed a Swedish model, the choir book by Haeffner dating from the beginning of the century. The melodies themselves were almost identical with those from the 1702 choir book but in a completely different rhythmic form.

1867: The hymnal committee published the proposal for a new hymnal. Rudolf Lagi, a committee member, claimed to have reproduced the melodies in their original forms. However, this pertained only to the melody lines. The isometric forms had been kept.

1871: Richard Faltin in a supplement to Lagi's choir/organ book included rhythmical melodies from the Swedish choir book of 1697.

1984: O.I. Colliander published a collection of hymns whose melodies were taken from a German choir/organ book which endeavored to use their original forms.

1886: Tension arose within the choral/organ book committee called by the synod between restorationists and isometrists.

1903: The first official chorale/organ book of the Finnish Lutheran Church contained numerous rhythmic melodies. The only vestiges of restorationism are found in the freedom from strict isometricism. The criterion underlying the forms of the melodies was ease of singing instead of historical authenticity.

Quellen

VA OIC Valtionarkisto. Otto Immanuel Collianderin kirjekokoelma.

HYK RF Helsingin yliopiston kirjasto. Rickhard Faltinin kirjekokoelma.

Colliander, Otto Immanuel.

1874 Kolme Wiidettä Elias Lönnrot'in kääntämää Uutta Suomalaista Wirttä, jotka saksalaisesta wirsiaarteesta walitsi ja alkuperäisillä rythmillisillä nuoteilla warusti O.I. Colliander. Filos. Maisteri. Helsinki.

FKK

1888 Uusi Koraalikirja Ewankelis-Lutherilaisille seurakunnille Suomen Suuriruhtinaanmaassa, laadittu Suomen toisen yleisen kirkolliskokouksen w. 1886 asettaman Koraalikomitean uuden suomalaisen ja ruotsalaisen koraaliwirsikirjan mukaan ynnä sowitettu myös wanhaankin suomalaiseen ja ruotsalaiseen wirsikirjaan. Helsinki.

1897 Koraalikirja Suomen toisen yleisen kirkolliskokouksen v. 1886 hywäksymälle suomalaiselle virsikirjalle, Toimittanut Piispa O.I. Colliander ja Professori Richard Faltin. Helsinki.

Haeffner, Joh. Christian Fredrich

1808 Choral-bok. Utgifven af Joh. Christian Fredrich Haeffner, Kongl. Hof. Kapellmästare. Stockholm.

[Haeffner, Ioh. Christ. Fred.

1820 Svensk Choralbok. Af Kongl. Psalm-Kommitén gillad och antagen År 1819. Utarbetad af Ioh. Christ. Fred. Harffner. Stockholm.]

Kkpk

1886 Turussa istuneen, Suomen toisen seurakunta-kokouksen Protokollat. Hämeenlinna 1888.

Korvk 1

1903 Koraalivaliokunnan mietintö N:o 1. – Suomen viidennen kirkolliskokouksen pöytäkirjain liitteet. Turku 1904?.

Kukkasela, D.H.

1857 Kirkko-veisun neuvoja ja opetuksia, ynnä suomalaisten virtten nuotti-kirjan ja messun sekä virtten luokka-laskun, että virsi-kanteleen ja vioolin soitannos-johdatuksen kanssa. Turku.

Lagi, R. & Faltin, F.R. (LF)

1871 Koraalikirja Ewankelis-Lutherilaisille seurakunnille Suomessa Wirsikirjakomitean käskystä kokoonpannut R. Lagi ja hänen kuolemansa jälkeen päättänyt ja täydentänyt F. R. Faltin. Helsinki.

Nordlundi, Antti
1850a Suomalaisten Wirtten Koraali-Kirja ynnä Suomalaisen ja Ruotsalaisen Messun sekä Registerin kanssa, jonka jälkeen myös Ruotsalaisten Wirtten nuotit löydetään. Toimittanut Antti Nordlundi. Waasa.

Ppkpk Ku
1902 Pöytäkirja, joka tehtiin Kuopion hiippakunnan kymmenennessä yleisessä pappeinkokouksessa Oulun kaupungissa lokakuun 14, 15, 16 ja 17 päivinä 1902. Oulu 1903.

Ppkpk Po
1892 Pöytäkirja, pidetty ylimääräisessä pappeinkokouksessa Lokakuun 11, 12, 13 ja 14 p:nä 1892. Porvoo 1893.
1902 Pöytäkirja, tehty pappeinkokouksessa Lokakuun 14, 15, 16 ja 17 p:nä 1902. Porvoo 1903.

Ppkpk Tu
1902 Pöytäkirja tehty pappeinkokouksessa Turussa lokakuun 13-17 p:nä 1902. Turku 1903.

ThSw
1697 Then Swenska Psalmboken. Medh the stycker som ther til höra och på följande bladh uptecknade finnas. Stockholm. (Faksimile HYK)

Tkli kk Po
1856 Cirkulär N:o 226. Cirkulär till Reverendus Clerus i stiftet. Borgå Domkapitel den 9 Januari 1856. Borgå.

Tucher, G. Freiherr von
1848 Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation. Zweiter Theil. Leipzig.

USW
1867 Uusi suomalainen Wirsikirja Nuottien kanssa. Armossa asetetun Komitean ehdottama. Helsinki.

S
1889 Suomalainen Koraali-Wirsikirja ewankelis-lutherilaisille seurakunnille Suomen Suuriruhtinaanmaassa. Suomen toisen yleisen kirkolliskokouksen w. 1886 asettaman Koraalikomitean toimittama. Helsinki.
1902 Suomalainen Koraali-Wirsikirja Suomen Suuriruhtinaanmaan ewankelis-lutherilaisille seurakunnille, jonka toimitti Suomen neljännen yleisen kirkolliskokouksen w. 1898 asettama Koraalikomitea. Helsinki.

Schoeberlein, Ludwig
1864-68 Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs nebst den Altarweisen in der deutschen evangelischen Kirche. I-II.

Göttingen.

YxT
1702 Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja Josa Kaickein sekä uutein että wanhain Suomalaisten wirten oikiat ja tawaliset Nuotit löyttän / nijn myös sen ylitzen cuin Jumalan palweluxes mutoin weisattaman pitä / Käsikirjan jälken. Cum Gratia & Privilegio S:æ R:æ M:tis Prändätty Stockholmis Henrich Keysarilda Cuningaliselda Kirjanprändäjäldä Anno 1702.

zeitungen

Aamulehti	1896
Hämeen Sanomat	1889
Karjalatarr	1888
Kaiku	1889
Keski-Suomi	1896
Lounas	1889
Päivälehti	1896, 1903
Sanomia Turusta	1889, 1896, 1899
Uusi Suometar	1889, 1890, 1903
Viipurin Sanomat	1889

Litteratur

Haapalainen, T.I.
1979 Kaksi vuoden 1702 koraalikirjan kotimaista sävelmää – Chorus et Psalmus. Juhlakirja Harald Andersénille 4.4.1979, toimittanut Reijo Pajamo. Helsinki.
1980 Koralsamlingarna 1697 och 1702 - en jämförelse. – Kommunion och kommunikation. Teologiska studier tillägnade Helge Nyman på hans 70-årsdag den 15 juli 1980, Åke Sandholm på hans 60-årsdag den 14 juli 1980. Meddelanden från stiftelsens för Åbo Akademi forskningsinstitut. Åbo.

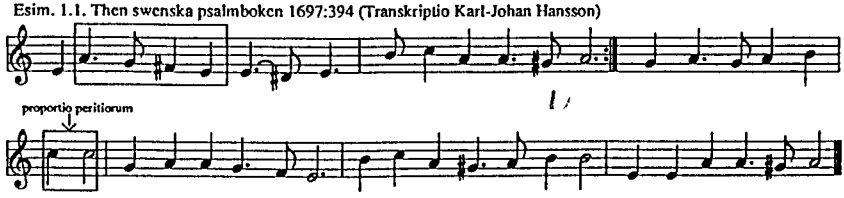
Hansson, Karl-Johan
1967 Koralpsalmboken 1697. En undersökning av dess tillkomst och musikaliska innehåll. Acta musica. källskrifter och studier utgivna av Musikvetenskapliga institutionen vid Åbo Akademi 4. Åbo.

Flodin, Karl - Ehrström, Otto
1934 Richard Faltin och hans samtid. Helsingfors.

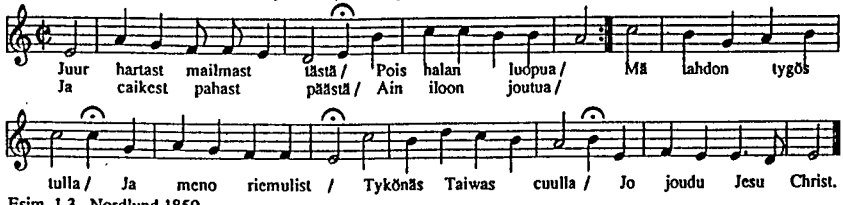
Moberg, C. A.
1932 Kyrkomusikens historia. Stockholm.

HERZLICH THUT MICH VERLANGEN

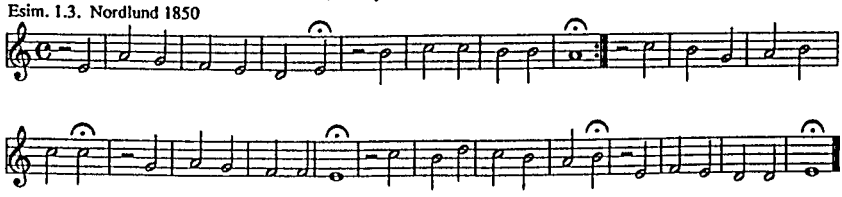
Esim. 1.1. Then swenska psalmboken 1697:394 (Transkriptio Karl-Johan Hansson)



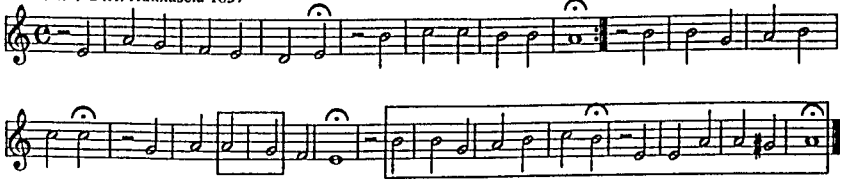
Esim. 1.2. Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja 1702 (Transkriptio HV)



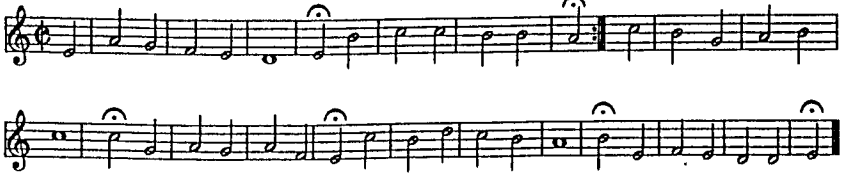
Esim. 1.3. Nordlund 1850



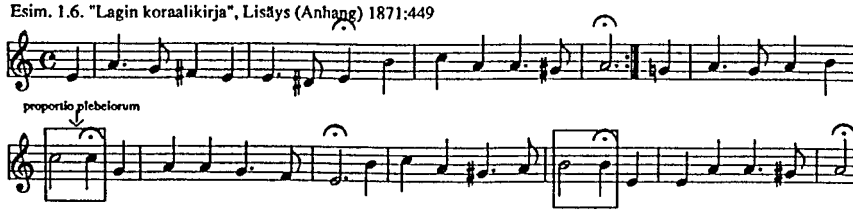
Esim. 1.4. D.H. Kukkasela 1857



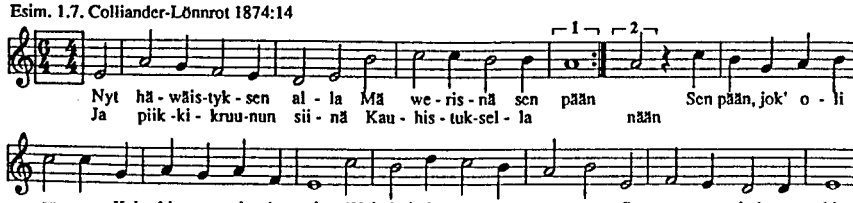
Esim. 1.5. Komitea (Lagi) 1867:391



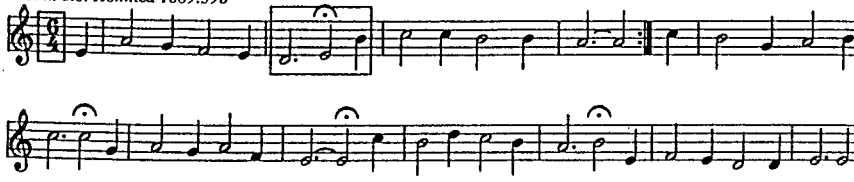
Esim. 1.6. "Lagin koraalikirja", Lisäys (Anhang) 1871:449



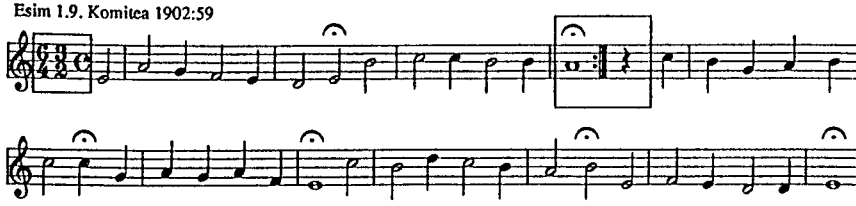
Esim. 1.7. Colliander-Lönnrot 1874:14



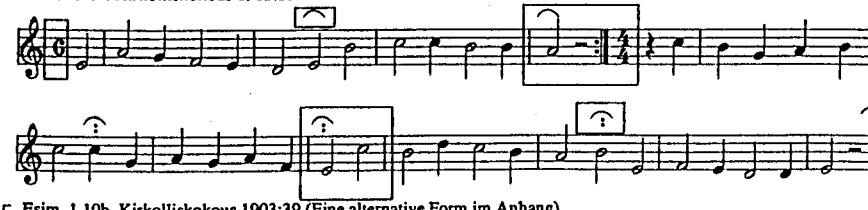
Esim. 1.8. Komitea 1889:59b



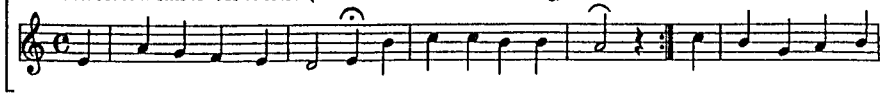
Esim 1.9. Komitea 1902:59



Esim. 1.10a. Kirkolliskokous 1903:39

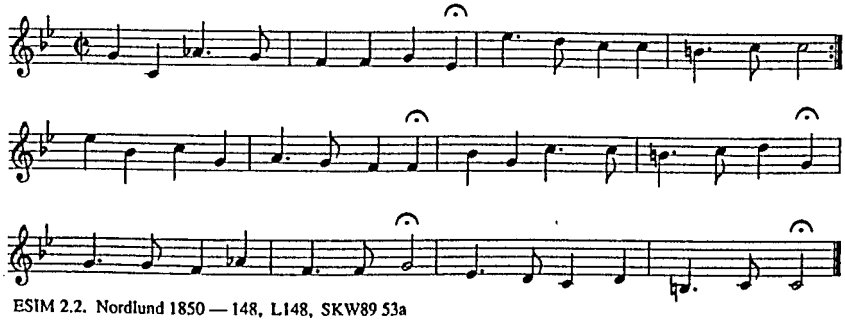


Esim. 1.10b. Kirkolliskokous 1903:39 (Eine alternative Form im Anhang)

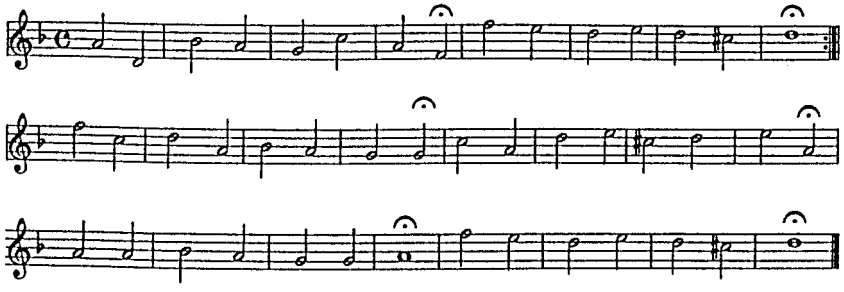


JESU, DU MITT LIV, MIN HÄLSA

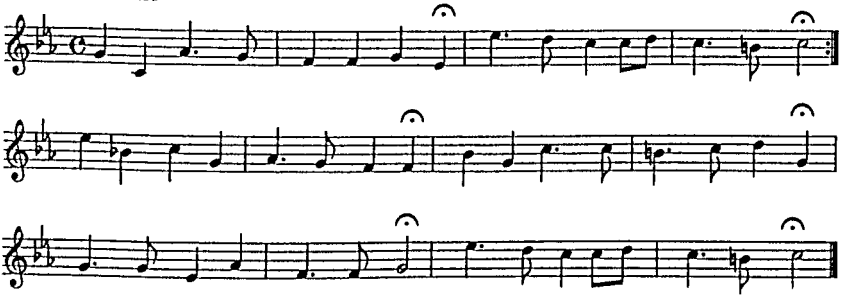
Esim 2.1. YxT 1702 - 148 "Jesu elon, autudeni"



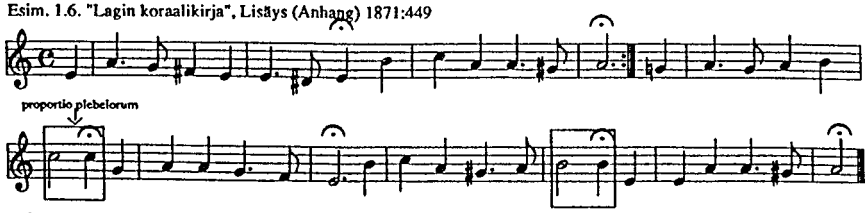
ESIM 2.2. Nordlund 1850 — 148, L148, SKW89 53a



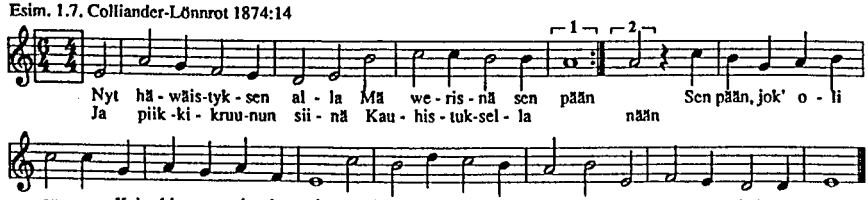
Esim. 2.3. S1889:53



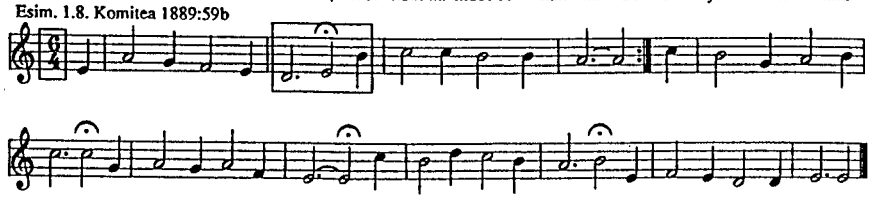
Esim. 1.6. "Lagin koraalikirja", Lisäys (Anhang) 1871:449



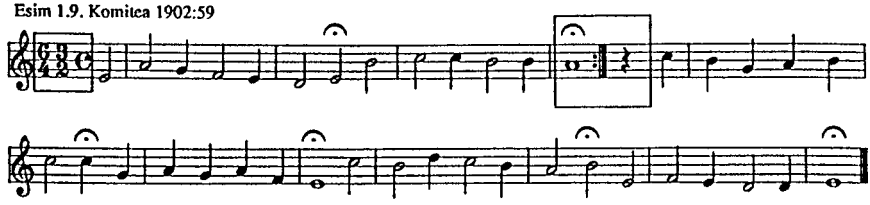
Esim. 1.7. Colliander-Lönnrot 1874:14



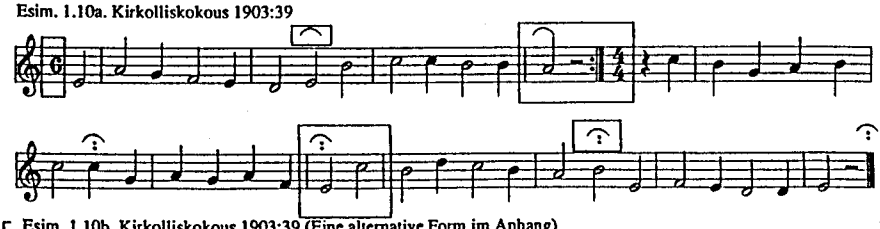
Esim. 1.8. Komitea 1889:59b



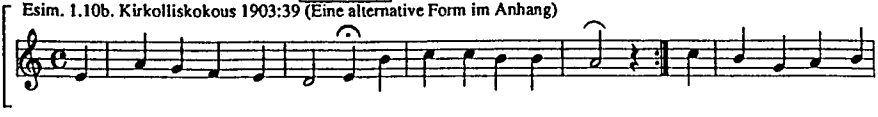
Esim 1.9. Komitea 1902:59



Esim. 1.10a. Kirkolliskokous 1903:39

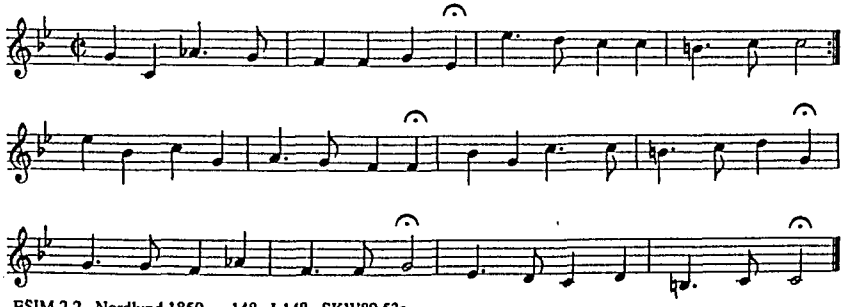


Esim. 1.10b. Kirkolliskokous 1903:39 (Eine alternative Form im Anhang)

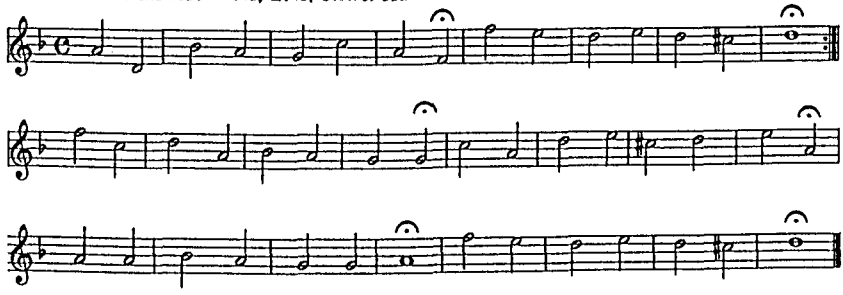


JESU, DU MITT LIV, MIN HÄLSA

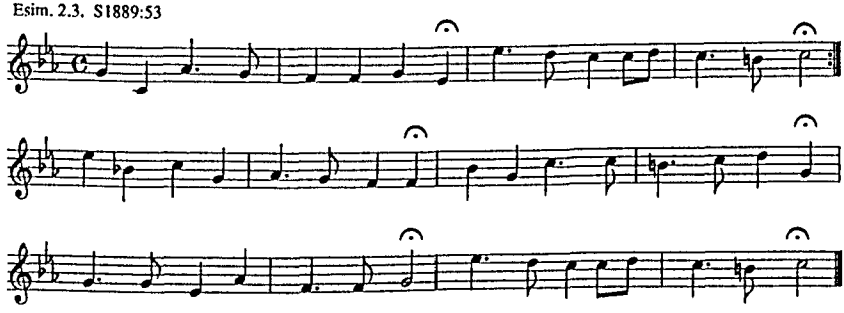
Esim 2.1. YxT 1702 - 148 "Jesu elon, autudeni"



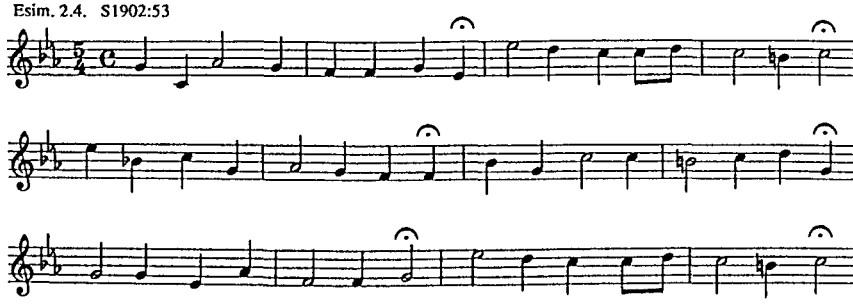
ESIM 2.2. Nordlund 1850 — 148, L148, SKW89 53a



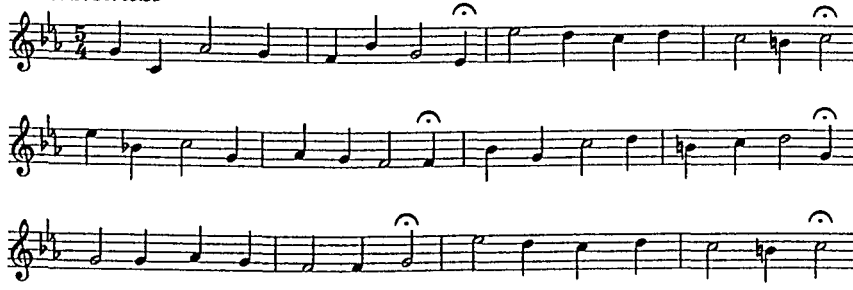
Esim. 2.3. S1889:53



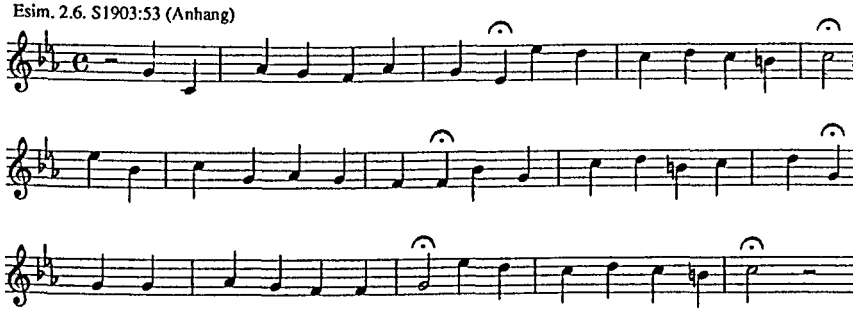
Esim. 2.4. S1902:53



Esim. 2.5. S1903:53

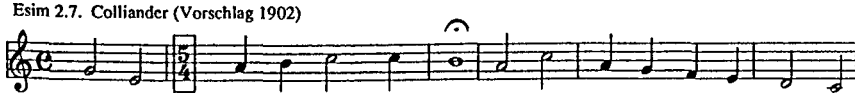


Esim. 2.6. S1903:53 (Anhang)



JESUS, MEINE ZUVERSICHT

Esim 2.7. Colliander (Vorschlag 1902)



Interkulturationsprobleme

Achim Giering

Kulturen wie Lieder, die immer zugleich Bestandteil einer Kultur sind, unterliegen ständig Entwicklungen. So kann zumeist nur der Unterschied von *Stadien der Entwicklung* und das jeweilige Verhältnis von bestimmten Liedern dazu beschrieben werden. Der kulturelle Kontext eines Liedes hat zwar wesentlichen Einfluß auf dasselbe, es kann sich jedoch auch von diesem Kontext abheben und dann seinerseits Einfluß auf die es umgebende Kultur ausüben. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn Lieder die Grenzen eines Kulturkreises überschreiten. Im jeweils eigenen Sprach- und Kulturbereich mag dieser Vorgang weniger Beachtung finden.

So ist kaum ein wesentlicher Einfluß auf die Kultur zu verspüren, wenn bei der Kontrafaktur "O Welt, ich muß dich lassen", vormals "Innsbruck, ich muß dich lassen", jedesmal der Abschiedsschmerz, wenn auch in unterschiedlichen Dimensionen, beschrieben wird. Andere Kontrafakturen wirkten hier stärker, aber nicht so radikal, als wenn die Verpflanzung eines einzelnen Liedes oder gar eines ganzen Bündels von Liedern in eine gänzlich andere Umwelt erfolgt, wie dies beispielsweise in der Missionsgeschichte eine Rolle spielt. Die dabei auftretenden Probleme sind gravierender und lassen die Strukturen solcher Liedwanderungen und ihrer Auswirkungen darum auch deutlicher erkennen.

I.

Besonderes intensiv hat sich mit der durch die Liedwanderung ausgelösten kulturellen Entwicklung in jüngster Zeit eine missionswissenschaftliche Dissertation von Wolfgang Kornder: *Die Entwicklung der Kirchenmusik in Tanzania* (Erlangen, 1990) auseinandergesetzt. Naturgemäß bleibt diese Studie nicht allein bei der Kirchenmusik stehen, sondern muß insgesamt den Einfluß europäisch-amerikanischer ("westlicher") Musik und Kultur auf den afrikanischen Kontinent ins Blickfeld nehmen. Vielleicht sind hier wegen der großen Unterschiede auch die Schritte gegenseitiger Beeinflussung deutlich erkennbar. Die Entwicklung vollzieht sich, wie Kornder zeigt, in Schüben, die nicht unabhängig von politischen, wirtschaflichen, technischen und dann auch wieder kulturellen Einflüssen sind. Sie ist keineswegs abgeschlossen und wird darum unsere Aufmerksamkeit noch lange fesseln. Da die Missionstätigkeit in diesem Lande wesentlich von deutschen Missionsgesellschaften begonnen wurde, ist bis in die Gegenwart der Einfluß deutscher Kirchenlieder besonders stark.

Schon der 1. Weltkrieg und die Zeit danach lassen englisches und amerikanisches Liedgut einfliessen. Nach einer Zwischenphase wird diese

Entwicklung nach dem 2. Weltkrieg zunächst fortgesetzt, bis dann schließlich parallel zu den Unabhängigkeitsbewegungen und der Verselbständigung der Missionskirchen die nie ganz verstummte Frage nach *genuin afrikanischer Musikkultur* in den Kirchen erneut gestellt wird.

Damit ist das eigentliche Problem angesprochen, an dem sich auch die Entwicklungsstadien aufzeigen lassen. Die altafrikanische Musikkultur, auf die die ersten Missionare stießen, war mit der westlichen kaum vergleichbar. Sie war stärker von einer sehr ausgeprägten und differenzierten Polyrhythmik bestimmt als von einer Melodik. Die Melodik ihrerseits aber kannte Intervalle, die wiederum mit den bei uns entwickelten Dur- und Mollsystemen kaum vergleichbar sind. Selbst die für den Vergleich oft herangezogenen Begriffe Diatonik oder Pentatonik sind eigentlich unzureichend. Die entwickelte Mehrstimmigkeit der Gesänge reicht vom sich gegenseitig ins Wort fallenden Wechselgesang bis zu Parallelen, die etwa in der Unterquart angesiedelt sind oder auch den kanonartigen Einsatz kennen. Die Polyrhythmik wird durch die verschiedenartigen Schlaginstrumente (Trommeln usw.) ergänzt. Tanz und Trommel wie auch der Gesang waren kultisch, ekstatisch und schließlich auch sexuell bestimmt.

Es ist nicht zu verwundern daß die zumeist pietistisch geprägten Missionare, sowohl der deutschen wie auch der englisch-amerikanischen Missionsgesellschaften der so geprägten afrikanischen Musikkultur den Kampf ansagten, der in der Parole gipfelte "Tanz ist Sünde". Problematisch aber war, daß mangels einer anderen, neutralen Musikkultur generell die westliche Musik als höherstehend angepriesen wurde. Geigenunterricht und Posaunenchor, Harmonium und Vierstimmigkeit taten ein übriges. So konnte sich generell afrikanische Musikkultur gegenüber der gleichfalls einströmenden klassischen westlichen Musik von Händel bis Bach und später auch von modernen Komponisten kaum am Leben halten. Gefördert wurde diese Entwicklung schließlich durch die technischen Medien vom Grammophon bis zu hightech-Instrumenten. Wo immer später der Versuch unternommen wurde, eigenständige afrikanische Musik zu rekonstruieren oder neu zu beleben, war sie sofort der Mischung mit westlicher Musikalität ausgesetzt, weil sich nun auch unter afrikanischen Musikern der Glaube an die "bessere" europäisch-amerikanische Musik festgesetzt hatte.

Kornder berichtet[1] neben früheren, wieder untergegangenen Versuchen deutscher Missionare aus den späten zwanziger Jahren u.a. von zwei interessanten neueren Versuchen, bodenständige afrikanische Musikalität in den Gottesdienst zu bringen. Eine Bewegung fällt in den Bereich des theologischen Seminars von Makumira, wo Studenten in den sechziger Jahren versuchten, Lieder mit afrikanischen Melodien ins Kisuaheli, der die Stämme übergreifenden heutigen Nationalsprache, zu übersetzen oder

neue Texte für traditionelle Melodien zu dichten. Das ab 1968 herausgegebene Liederbuch *Tumshangilie Mungu*, später durch den amerikanischen Dozenten am genannten Seminar Howard Olsen redigiert, leistete hier einen wesentlichen Beitrag. Formal ist freilich zu beobachten, daß die Form des Strophenliedes gewählt wurde - also wieder eine Abwandlung der traditionellen Musik - ja, daß insgesamt traditionelle mit westlichen Musikelementen gemischt erscheinen. J. Olsen ist zugleich Übersetzer solcher Lieder ins Englische.

Ein Beispiel soll hier geannt sein. 1966 entstand durch den afrikanischen Studenten in Makumira Bernard Kynmanywa, der später Pfarrer der lutherischen Kirche in Tanzania wurde, das Osterlied "Mfurahini, Halleluja". Olsen übertrug es ins Englische im Jahre 1969, Ulrich S. Leupold im gleichen Jahr ins Deutsche. Sogleich erschien es im Liederbuch *Laudamus* für die Vollversammlung des Lutherischen Weltbundes, 1974 kam es auch in das Liederbuch des Ökumenischen Rates der Kirchen *Cantate Domino*. In Deutschland trat es seinen Erfolgszug durch viele Liederhefte, wie z.B. *Singe, Christenheit* (1981), *Auf und macht die Herzen weit* (1982), durch Kirchentage und Chorauführungen an, bis es schließlich 1993 in das neue *Evangelische Gesangbuch* (Nr. 116) kam.

Die Melodie, im *Laudamus* mit KIONGOZI bezeichnet und als "Haya Melody" angegeben, stammt nach einer brieflichen Auskunft von Helmut Staudt-Stuttgart ursprünglich von einem Hochzeitslied ab, das als Ruflied zwischen Frauen und Männern im Wechsel gesungen wurde. Es trug dabei ursprünglich alle vorhin beschriebenen Aufführungsmerkmale afrikanischer Musikalität. Die Haya sind ein Volksstamm im Nordwesten Tanzanias zwischen Viktoriasee und den heutigen Rwanda. Hauptmissionsstation ist dort Bukoba, wo abwechselnd das Bayerische, das Leipziger und das Missionswerk "Bethel", sowie zwischendurch englische und andere Missionare gearbeitet haben. Es hat jedoch den Anschein, daß das Lied sich in den Gemeinden des Haya-Gebietes bis heute nicht durchgesetzt hat.

Vielmehr hat die zweite Bewegung, von der Kornder berichtet,[2] solche Lieder aufgenommen und stark zu ihrer Verbreitung beigetragen. Besonders im Süden Tanzanias, in den ehemals Berliner Missionsgebieten, entstand in den sechziger Jahren eine Bewegung unter den in den fünfziger Jahren gebildeten *Chören*. Zunächst war es noch das westliche Liedgut, das in diesen Chören im Gesang und nun auch im Tanz dargestellt wurde. Einige dieser Chöre, wie z.B. der aus Bumbuli im Usambara-Gebiet (Nordost-Tanzania) kamen nach Deutschland zu den Kirchentagen, wo sie z.B. 1983 in Frankfurt/Oder begeisterte Aufnahme fanden. In den Gemeinden Tanzanias trugen sie zum Neunachdenken über heimische Musikkultur bei, wenn auch zugestanden werden muß, daß die Aufnahme

dieser Lieder in den Gemeindegesang nach wie vor nur zögerlich erfolgt. Die Gründe dafür liegen auf der Hand. Sie haben etwas mit der gesamtkulturellen und ethischen Entwicklung zu tun und sind keineswegs nur den Anfangsmissionaren anzulasten.

Was das erwähnte Lied betrifft, so könnte eine Haya-Melodie im Stollen und am Schluß aufgegriffen sein. Der 3/4-Takt läßt aber auch das fragwürdig werden. Dennoch kann man sich diese Stücke gut mit Rundtanz und Trommel und als Ruflied sowie als Endloslied vorstellen. Der Mittelteil, also der Anfang des Refrains, erinnert mehr an das "englische" Lied. Insgesamt ist es als interessanter Kulturkompromiß anzusehen und zeigt eben eine Entwicklungsetappe der dortigen Kirchenmusik auf. Der entschlossene Versuch, diese Gesänge von ihrem animistischen Hintergrund zu lösen und sie zu einer, wie Kornder es nennt, "Inkulturation" des Evangeliums zu nutzen, ist dabei aller Ehren wert.

II

An dieser Stelle ist eine Zwischenüberlegung angezeigt. "Den Juden bin ich wie ein Jude geworden . . . . Denen, die ohne Gesetz sind, bin ich wie einer ohne dem Gesetz geworden ... " sagt Paulus (1. Kor 9, 20-21). Das letztere bedeutet gewiß nicht, daß Paulus die ethischen Normen und die Werteskala des christlichen Glaubens aufzugeben bereit und gesetzlos gewesen wäre. Er hätte das Kind mit dem Bade ausschütten müssen. "Ohne Gesetz" heißt hier ohne die tradierte Gesetzlichkeit als Weg zum Heil, was für ihn eine rein menschliche Erfindung und darum eine Abweichung von Gottes Willen darstellt. Am Ziel seiner Überlegungen steht: "Ich bin allen alles geworden, damit ich auf alle Weise einige rette", nämlich für das Evangelium Christi.

Vom Ziel her wird deutlich, daß es nicht um jedwede Anpassung gehen kann. Wenn die Grundwerte des Glaubens, die Liebe zu den Schwachen und Armen, hinterfragt werden, kann es für Paulus nur eine eindeutige Antwort geben. Die Anpassung an einen Nationalstolz, der die Verachtung der Schwachen erlaubt und die Unterdrückung fördert, bleibt ausgeschlossen. Dann gilt es vielmehr, den Schwachen ein Schwacher zu werden. Ein solches nationalistisch gefärbtes Christentum ist ebenso verwerflich wie jede andere Art von Überheblichkeit. Wenn kulturelle Anpassungen erforderlich und geboten sind, dann deshalb, weil das Evangelium einen universellen Charakter hat und nicht auf einen einzigen geprägten Kulturkreis beschränkt bleiben darf. Denn Evangelium sucht die Nähe zu den Menschen; deshalb ist es nicht nur berechtigt, sondern geradezu verpflichtend, Sprache und Lebensumstände, Ausdrucksformen und Bilder mit den Menschen zu teilen, denen wir die Botschaft Christi

schuldig sind. Daß dies dann auch für alle Formen der Kunst, also auch der Musik gilt, versteht sich von selbst. Von vornherein kann man von keiner Kunstrichtung als von einer christlichen oder unchristlichen reden, erst ihr Gebrauch oder die durch sie dargestellten Inhalte geben ihr eine solche Prägung.

Das europäische Mittelalter sah keine Probleme, höfische Tanz- und Liebeslieder, Bänkelgesänge oder politische Spottlieder auf dem Wege der Kontrafaktur in die Gesangbücher zu bringen. Dies betrifft vor allem den spätmittelalterlichen protestantischen Bereich. Die ursprünglichen Texte und der ursprüngliche Gebrauch solcher Lieder war keineswegs immer von christlichen Normen der Ethik oder deren Werteskala gedeckt. Von daher gesehen ist das Hereinnehmen von volkstümlichen und Schlagermelodien in den gottesdienstliche Bereich grundsätzlich erlaubt und vielleicht sogar geboten. Zu achten ist allerdings entschieden auf eindeutig am Evangelium orientierten Inhalt der Texte und auf eine der Eigenart dieser Stilrichtungen entsprechende handwerkliche Qualität.

III

Um unsere Reflexionen nicht auf einen einzigen Kulturkreis zu beschränken, sei noch ein weiterer im Hinblick auf unseren Gegenstand betrachtet. Am Beispiel Japans und der japanischen Kirche lassen sich ähnliche, vielleicht durch den ganz anderen asiatischen Hintergrund noch deutlichere Konturen unseres Problems erkennen. Die japanische Christenheit macht im Gegensatz zu dem bereits weitgehend missionierten Tanzania nur 1% der Bevölkerung aus. Nach Jahrhunderten völliger Isolierung Japans in der Zeit des Shogunats steht seit 1854, dem Datum der Landung und des ersten Hafenöffnungsvertrages durch den amerikanischen Commodore Perry und der sich anschließenden wirtschaftlichen und dann auch kulturellen Öffnung ab 1868 in der Meji-Zeit, zuerst eine relativ kurze Spanne der interkulturellen Begegnung und dann eine ebenso kurze Zeit der Arbeit christlicher Kirchen zur Verfügung.

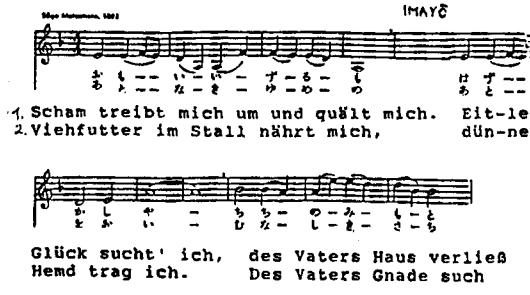
Die Faszination, die die Kultur des Westens auf Japan ausübt, ist immer noch fast ungebrochen. Christliche Universitäten vermitteln westliches Wissen weit über den Rand der Kirchen hinaus. Abendländische Naturwissenschaft, Technologie und Kultur, insbesondere auch die klassische Musikkultur, stehen hoch im Kurs. Neue japanische Tonschöpfungen sind in hohem Maße von diesen Einflüssen geprägt. Weltliche japanische Lieder, wie etwa die von H. Kitahara, T. Takano, T. Yamada u.a. erinnern oft an Schubert-Lieder.[3] Ähnlich verhält es sich mit der Kirchenmusik.

Unser Problem läßt sich am besten verdeutlichen an den ver-

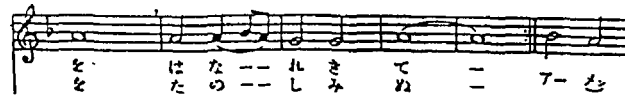
schiedenen Ausgaben des Gesangbuches der Vereinigten Kirche Christi in Japan (Kyodan), der größten protestantischen, zumeist presbyterianisch geprägten Gruppierung. Das gegenwärtige, seit 1954 gültige *Sambika* (Gesangbuch) enthält unter seinen 567 Gesängen des Stammteils 365 Übersetzungen aus dem Englischen, 57 aus dem Deutschen, 6 aus dem Französischen, 5 aus dem Dänischen und 2 aus dem Italienischen. Lateinische Gesänge sind mit 25 Liedern, griechische mit 7 vertreten und hinzu kommen noch 20 Lobgesänge und Responsorien. Dem stehen nur 76 japanische und 4 chinesische Dichtungen gegenüber.[4] Diese sind wiederum vielfach auf abendländische oder ihnen ähnliche Melodien gedichtet.

Altjapanische Melodien finden sich nur zwei, nämlich MOSO (Nr. 170) und IMAYO (Nr. 245). Ähnlich ist das Bild in den beiden Anhängen. In dem von 1974 befindet sich unter 259 weiteren Gesängen nur eine mit einer altjapanischen Melodie, nämlich ETENRAKUF (Nr. II-133). Im Anhang von 1983 ist unter 50 weiteren Gesängen keine einzige altjapanische Melodie vertreten. Während das wahrscheinlich älteste protestantische Unionsgesangbuch von 1885[5] nur eine altjapanische Melodie, nämlich IMAYÕ kennt, sind bei den späteren Ausgaben bis zu 6 altjapanische Melodien vertreten. Darunter befand sich auch ein Glückwunschlied aus einer NÕ-Oper aus dem 15. Jahrhundert, TAKASAGO, das den Text eines christlichen Hochzeitsliedes bekommen hatte.

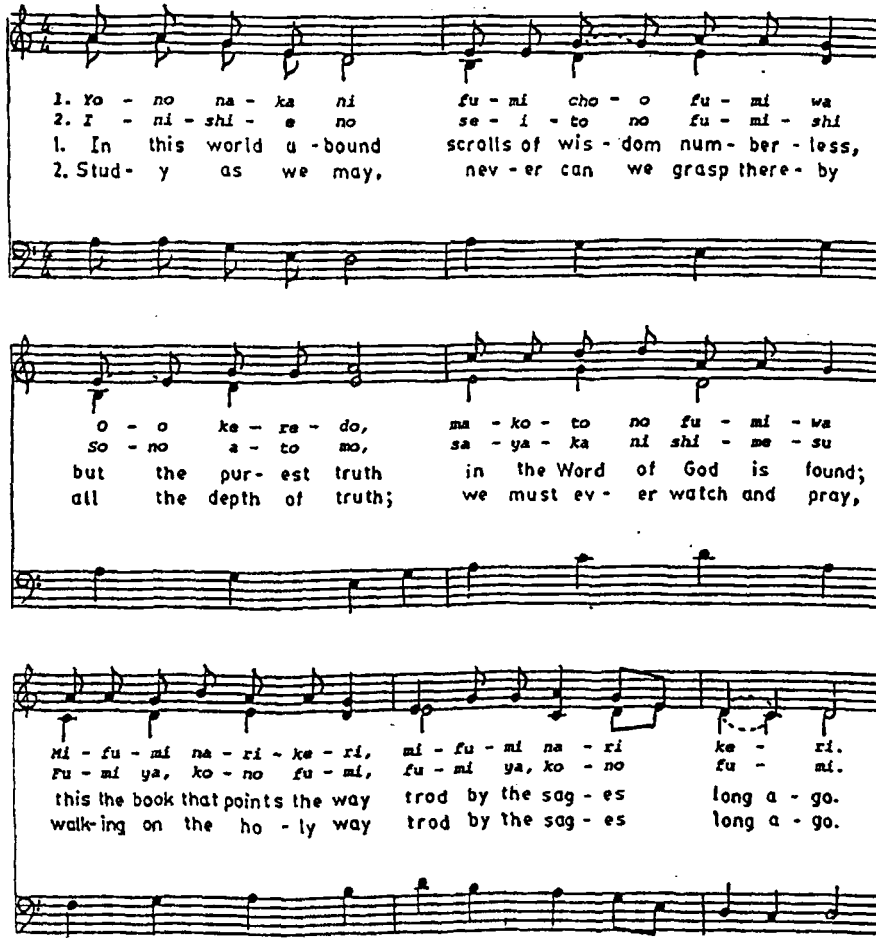
Viel größer ist die Zahl der altjapanischen Lieder bis 1954 wohl nicht geworden; sie ging dann wieder zurück. Ehe wir nach den Gründen fragen, lohnt es, die drei gegenwärtig im *Sambika* enthaltenen Melodien zu betrachten. An erster Stelle steht IMAYÕ, das sich als einziges durch alle Ausgaben gehalten hat. IMAYÕ gehört zur Gattung der GAGAKU-Musik, die am kaiserlichen Hof als Kultmusik verwendet wird und seit dem 6. Jahrhundert zusammen mit dem Buddhismus aus China eingewandert ist. Im 12. Jahrhundert war sie in Japan eine Modemusik; IMAYÕ heißt wörtlich "neue Mode" und dürfte aus jener Zeit stammen. Die Texte zu IMAYÕ waren entsprechend der inzwischen entstandenen Mischreligion buddhistisch-shintoistisch. Aus dem 12. Jahrhundert gibt es einen von einem buddhistischen Mönch tradierten Text zu IMAYÕ: "Morgenröte im März eines Frühlings". Die Leute sangen die Melodie später jedoch auch mit erotischen Texten. Das erwähnte japanische Gesangbuch von 1888 bietet einen Text, der englisch mit "Rise my soul and stretch the wings" wiedergegeben wird. Dann aber hat Sogo Matsumoto 1895 für das *Sambika* einen anderen christlichen Text auf die IMAYÕ-Melodie gelegt, der das Gleichnis vom verlorenen Sohn aufgreift. Dieser Text hat sich seither durchgesetzt:



Deutsche Übertragung vom Verfasser aufgrund einer Rohübersetzung von Junshiro Kawabata

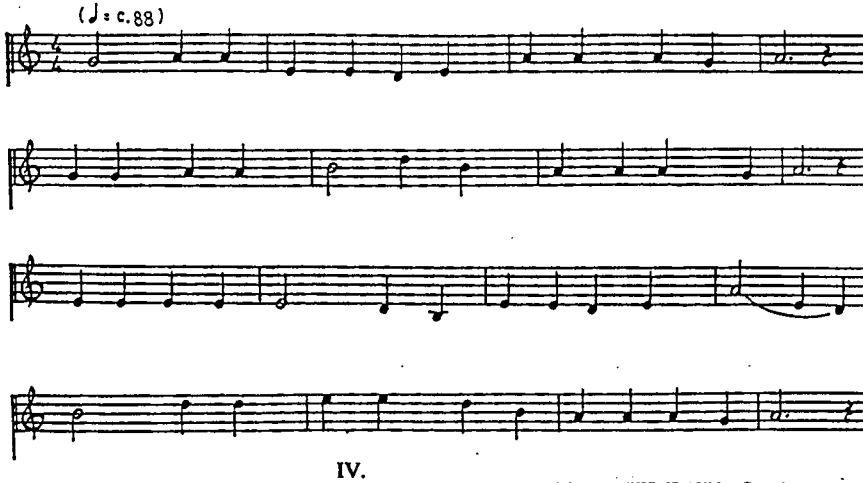


Die zweite altjapanische Melodie MŌSŌ (= "der blinde Mönch") ist ebenfalls mittelalterlich, sie wurde von buddhistischen Mönchen in Begleitung der Biwa, einer Art Laute, gesungen. Der japanische Text im *Sambika* wird hier in einer Umschrift wiedergegeben, dazu eine englische übertragung. Diese Fassung findet sich so im *Sound the Bamboo* von 1990[6].



Jeremiah 9:23, 24; John 17:17
II Timothy 3:14-17; I Corinthians 2:12, 13

Da die dritte altjapanische Melodie ETENRAKU mit einer Vielzahl von Texten unterlegt worden ist, wird sie hier ohne Text wiedergegeben. Sie gehört ebenfalls zum Typ der GAGAKU-Musik und findet sich am kaiserlichen Hof und wird besonders beim Neujahrsfest gebraucht. Christliche Texte zu ihr reden von Glaube und Bekehrung oder von Gottes Führung durch die Dunkelheit (Hana no akebo no = "Nach dem Sonnenuntergang") oder von einer Kirchengründung bzw. von einer Kirchweihe.



IV.

Music: *ETENRAKU;* Gagaku melody;

Wie schon bemerkt, ist nach anfänglichen Versuchen solcher Kontrafakturen deren Zahl im japanischen Gesangbuch wieder zurückgegangen. Professor Junshiro Kawabata von der christlichen Gakuin-Universität in Sendai, der Tohoku-Region von Nordjapan schreibt dazu in einem Brief: "Der Grund des Verzichts ist unsicher. Wir können aber einige Gründe dafür vermuten: 1. Diese Melodien klingen für uns zu ethnisch. Und es ist ganz tragisch, daß alles Ethnische für uns mit dem religiösen Kaiserkult verbunden ist. Wenn wir den Kaiserkult ablehnen, bekommen wir sogleich Auseinandersetzung mit dem Ethnischen. 2. Traditionelle japanische Musik ist stark mit einem unzüchtigen, obszönen Leben verknüpft. Fast alle japanischen Lieder sind Trinklieder. Der Protestantismus ist von Missionaren aus Amerika nach Japan gekommen, also als Puritanismus. Abstinenz und Rauchverbot sind lange Grundsteine christlicher Moral in Japan gewesen."

Dies läßt sich nun in der Tat mit den Verhältnissen in anderen Missionsländern vergleichen. Traditionalle einheimische Musikkultur ist durch nichtchristlich-religiösen, durch ethisch-fragwürdigen oder kultisch-nationalistischen Gebrauch vorbelastet. Vielleicht läßt sich das Problem noch in umgekehrter Weise an einem anderen Beispiel plausibel machen. Im Kyodan-Gesangbuch von 1954, also dem gegenwärtig noch gültigen, findet sich unter Nr. 158 ein christlicher Text, der etwa vergleichbar ist zu unserem "Ringe recht, wenn Gottes Gnade dich nun ziehet und bekehrt", auf die Beethoven-Melodie im Schlußchor der 9. Symphonie zu Schillers "Lied an die Freude", neuerdings bei uns als "Europa-Melodie" bekannt.

Wahrscheinlich würde in unserem Land (noch) niemand auf die Idee kommen, eine christliche Kontrafaktur zu diesem Lied herzustellen. Immer ist uns Schillers Text mit seine Wendungen "Tochter aus Elysium" und "wir betreten feuertrunken, Himmlische, dein Heligtum" oder gar "wer's nie gekonnt, der stehle weinend sich aus diesem Bund" im Sinn. Die Melodie ist also für uns (noch) vorbelastet, das heißt partikular und möglicherweise nicht für alle Zeiten gültig. Prinzipiell könnte sie offenstehen für einen christlichen Text, falls er nicht zu triumphalistisch ausfällt, was die Melodie immerhin nahelegen könnte.

Das Anliegen, das Paulus in 1. Kor 9 vertritt, wird in *Sound the Bamboo* offenbar aufgegriffen, indem dort Lieder aus nunmehr 38 Sprachen - und diese zumeist in der Fassung ursprünglicher Kultur - und zugleich in englischer Übersetzung dargeboten werden. Den Herausgebern ist dabei bewußt, daß die "Transliteration ein schwieriges Geschäft" ist, wie man in den Vorbemerkungen[7] lesen kann. Dort werden wir auch darauf aufmerksam gemacht, daß das als Hilfsmittel verwendete europäische Notensystem verschiedene Formen asiatischer Musik nur unzureichend wiedergibt, In vielen dieser Kulturen gibt es im Gegensatz zur eher diatonischen Musik im alten Tanzania und Japan mehr engere Intervalle oder gar ein Hinübergleiten in der Tonhöhe. Und ebensowenig waren hier unser Dur- und Moll-Schema oder unsere rhythmischen Vorstellungen vorhanden. Auch bei den oben vorgestellten Liedern sind Rhythmus und Melodie nur in Annäherungswerten dargestellt.

Nun wäre es eine erhebliche Verengung unserer Forderung, wenn man sie nur im Blick auf jahrhunderte alte Melodien und auf das Herstellen geeigneter Kontrafakturen reduzierte. Vielmehr muß man auch das Musik-(und Kirchenlied-)schaffen der letzten Jahrzehnte betrachten. Dies würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen und für den Außenstehenden noch äußerst schwierig sein, da die aktuelle Musikkultur eines Landes immer in der Entwicklung begriffen ist, die Gestaltungselemente sich mischen und man zur Beurteilung derselben einen weitaus größeren Überblick braucht. Die Entscheidungen, welches Liedgut nun tatsächlich

für eine Kirche gebraucht wird und Aufnahme in deren Gesangbücher findet, kann immer nur von den Kirchen selbst getroffen werden. Jede Einflußnahme von außen ist hier fehl am Platze. Hier gilt es nur, Fragestellungen zu benennen und auf Entwicklungen aufmerksam zu machen, die bei der Beobachtung zum Vorschein kommen.

Die Begründung des Apostels für ein Sicheinlassen auf Lebensumstände und Denkstrukturen war das missionarische Interesse. Wir fanden darüberhinaus die für alle Seiten fruchtbare interkulturelle Begegnung als ein wesentliches Motiv. Das Gegenteil geschieht immer dann, wenn durch Gruppen oder Bewegungen allem Fremden eine Absage erteilt wird und alle von außen kommenden Kultureinflüsse bekämpft werden. In diesem Fall kann ein eigenständiges christliches Zeugnis zur Hilfe werden. Der Erhalt einer eigenständigen Kultur und die Offenheit für andere brauchen einander nicht ausschließen. Vielfalt ist gerade Kennzeichen einer Blüte. Darum gehört zu ihr auch charaktervoll gestaltetes eigenständiges Kulturgut.

Das Evangelium ist selbst nicht allein eine europäische Sache. Schon an seinem geschichtlichen Anfang steht der Sprung aus der jüdisch-vorderasiatischen in die griechische-europäische Kultur. An den Schriften des Neuen Testaments selbst kann man davon einiges ablesen. Dies haben Exegeten wie z.B. Willi Marxsen[8] sogar im Blick auf das Abendmahl und andere zentrale theologische Aussagen aufgewiesen. Das Evangelium trägt selbst zu Interkulturation bei, so schwierig sich dies im Einzelfall auch gestalten mag. Gleichzeitig fördert es das Eigenprofil der unterschiedlichen Kulturen, ohne jedoch für einzelne von ihnen einen Überlegenheitsanspruch einzuräumen. Die Lieder der Kirche haben dabei ihren Anteil.

Anmerkungen:

1. Wolfgang Kornder: *Die Entwicklung der Kirchenmusik in den ehemals deutschen Missionsgebieten Tanzanias.* (Erlangen: Verlag der Evangelisch-lutherischen Mission, 1990), S. 167ff. (*Erlanger Monographien aus Mission und Ökumene*, Bd. 8)

2. Ebd., S. 178 ff.

3. Einen Eindruck vermittelt eine in Japan verlegte CD: *Ernst Haefliger singt japanische Lieder* mit Textübertragungen in Deutsch von Noriko Murakami und Dr. Margit Hatanaka. (Aufnahmen aus der Kirche Blumenstein/Schweiz, Mai 1992)

4. *Sambika*, Gesangbuch der Vereinigten Kirche Christi in Japan (Kyodan), Ausgabe Tokyo 1983 (japanisch).

5. *Hymns and songs of praise.* (Tokyo and Osaka, 1888[1] und 1890[2]) (japanisch)

6. *Sound the Bamboo*, eine Sammlung asiatischer Lieder, herausgegeben von der "Christian Conference of Asia" in Verbindung mit dem "Asian Institute for Liturgy and Music" durch I-to Loh, Manila, Philippines 1990.

7. Ebd., S. 15.

8. *Kontexte*, Band 3. (Kreuz-Verlag, Stuttgart 1966) darin S. 91 ff. Willi Marxsen: "Das Mahl - Vorstellungen und Wandlungen".

Summary:

The encounter of european-american music-culture and traditional, often religious-nonchristian music in Africa and Asia leads most to considerable conflicts. But christian missionary work must be interested both to preserve an own profile of the grown culture and to promote intercultural mutual fertilization. Examples of Tanzania and Japan demonstrate, that christian congregations are very reserved against interculturization, because traditional music seems to be affected religious, nationalistic or in morality. More intensive reflection could lead to recognize the particularity and temporarity of these reservations, to reduce them, to cultivate new the old traditions and to fill them with contents appropriate the christian message.

5. deutschsprachige Regionaltagung der IAH "Deutscher Liturgiegesang"

Bonn, 16.-18.9.1994
Referate und Dokumente

Franz Karl Praßl
Albert Gerhards

Einführung

Die Frage nach dem Interpretationsansatz (lateinischer) Gregorianik ist nicht ohne Belang für die Praxis des muttersprachlichen Kirchenliedes, bzw. des Singens im Gottesdienst überhaupt. So versammelte die 4. deutschsprachige Regionaltagung der IAH zahlreiche Hymnologinnen und Hymnologen in Graz, wo intensiv über gregorianisches Singen anhand der Interpretationsangaben der ältesten Handschriften nachgedacht wurde. Dies führte zur Frage nach den Konsequenzen dieser Erkenntnisse für die "deutsche Gregorianik". Welcher Ansatz ihrer Gestaltung konvergiert mit dem Prinzip, daß liturgisches Singen zunächst aus dem Wort und vom Wort der Liturgie her kommen muß? Diese und andere Fragen sollten auf einer weiteren Regionaltagung reflektiert werden.

Für die Organisation dieses Symposions konnte Univ. Prof. Dr. Albert Gerhards, Direktor des Seminars für Liturgiewissenschaft an der Kath. Theologischen Fakultät der Unversität Bonn, gewonnen werden. Zusammen mit Prof. Godehard Joppich, Pfarrer Klaus Danzeglocke und Prof. Franz Karl Praßl konzipierte er eine Tagung unter dem weiter gefaßten Thema "Deutscher Liturgiegesang", die in Bonn vom 16.-18. September 1994 mit über 70 Teilnehmerinnen und Teilnehmern stattfand. Da die Gesamtthematik der Tagung von prinzipiellem hymnologischen Interesse ist, und nicht bloß deutschsprachige Belange artikuliert, werden in diesem *Bulletin* die Referate dokumentiert.
Seitens der IAH ist den Referentinnen und Referenten, sowie besonders Prof. Gerhards und seinem Team für die gelungene Ausrichtung der Regionaltagung herzlich zu danken.

Franz Karl Praßl

Zur inhaltlichen Ausrichtung der Tagung schrieb der Veranstalter im Heft 1 von *Musica Sacra* 1995:

[...] Die Zielsetzung des ökumenisch zusammengesetzten Vorbereitungsteams war es, in Fortführung der letzten Regionaltagung der IAH in Graz mit dem Thema "Gregorianik heute" die Frage nach der sogenannten Deutschen Gregorianik von neuem zu stellen, und zwar in ökumenischem Kontext. Die Fragestellung ist von ungebrochener Aktualität. Noch im Novemberheft der Zeitschrift "Anzeiger für die Seelsorge" waren auf wenigen Seiten hintereinander völlig entgegengesetzte Rezensionen über Arbeiten von Godehard Joppich zu lesen, die dem gleichen Prinzip entstammen: Tonkassetten mit Aufnahmen von Vespern nach dem deutschen Antiphonale sowie das Psalmensingheft samt CD-Aufnahmen, herausgegeben von der Lutherischen Liturgischen Konferenz Deutschlands. Unvermindert ist auch die Auseinandersetzung bezüglich der Kantillationsweisen nach den Richtlinien der Deutschen Bischofskonferenz im Gang.

Die Tagung diente in der Tat nicht dazu, alte, längst bekannte Kontroversen wieder aufzuwärmen. Primär sollte ein Austausch stattfinden zwischen Vertreterinnen und Vertretern von Theologie, Kirchenmusik, Hymnologie und benachbarten Disziplinen. Einer informierenden und zugleich disponierenden Vorbereitung der aktuellen Fragestellung dienten die Referate von Pfarrer Klaus Danzeglocke über die evangelische und von Prof. Philipp Harnoncourt über die katholische Tradition deutscher Gregorianik.

Dem Theologen wurde hier klar, daß die Auffassung liturgischen Gesangs engstens mit der theologischen Bestimmung der Liturgie zusammenhängt. Die Wahrnehmung solcher Unterschiede ist für den heutigen ökumenischen Dialog von größtem Wert. Letztlich spitzt sich alles auf die Frage nach dem Stellenwert des biblischen Textes innerhalb der Liturgie und dessen angemessener Verlautung zu. Daß in einer geduldigen Weiterverfolgung des durch die Semiologie eingeschlagenen Wegs die Zukunft beider Traditionen liegt, war das mehr oder weniger ausdrückliche Resultat beider geschichtlicher Durchblicke, die damit sicherlich schon die Grundausrichtung der Tagung vorwegnahmen. Noch einmal einen Schritt zurück zwecks Vertiefung bildete das der Öffentlichkeit zugängliche Referat von Prof. Godehard Joppich über das rhetorische Prinzip liturgischen Gesangs, das die Maßstäblichkeit der Gregorianik für den liturgischen Gesang allgemein ins rechte Licht rückte. Selbstverständlich läßt sich dies nicht ohne weiteres durch das Vorstellen von Musikbeispielen oder das "Vorsingen" einer Komplet schlüssig vermitteln. Hier ist die dauernde Einübung erforderlich.

Der Samstagvormittag sollte der Kriterienfindung dienen, wie deutscher Liturgiegesang heute aussehen kann, gregorianisch oder mit alternativen Modellen. Die beiden Werkstattberichte zeigten eindrücklich, daß es nicht um ein Entweder-Oder gehen kann. Es wurde deutlich, daß unterschiedliche musikalische Mittel letztlich ein und demselben Prinzip dienen und für den jeweiligen Anlaß sachgerecht sein können. Es wäre unsinnig, Heinz Martin Lonquichs Kompositionen gegen das deutsche Antiphonale auszuspielen. Erstere dienen sicherlich in erster Linie dem gemeindlichen Vollzug an Festen und besonderen Gelegenheiten, während Letzteres dem alltäglichen Vollzug einer klösterlichen Gemeinschaft oder auch einer kleinen Ortsgemeinde angemessener zu sein scheint. Eigene Erfahrungen des Autors haben gezeigt, daß beide Zugänge dem gleichen Prinzip gehorchen. Nur wenn das Wort ernstgenommen, d.h. als Wort Gottes meditiert und verinnerlicht worden ist, kann es angemessen erklingen. Dann findet es aber so oder so einen überzeugenden Ausdruck.

Eine nicht neue, aber doch in der von verschiedener Seite vorgetragenen Dringlichkeit überraschende Forderung ist die nach einer neuen Psalmenübersetzung. Für den an der Weiterentwicklung der Liturgiesprache interessierten Liturgiewissenschaftler ist das eine wichtige Erkenntnis. Sicherlich ist die deutsche Einheitsübersetzung nicht so schlecht, wie sie von Kritikern oft gemacht wird; dennoch kann der Verfasser nicht verhehlen, daß er selbst gelegentlich gerne die Einheitsübersetzung durch den Luthertext ersetzt haben will. Die neue Übersetzung der deutschsprachigen Benediktiner wird voraussichtlich noch weitere Kreise ziehen.

Der Samstagnachmittag war der Gruppenarbeit mit der Sichtung einzelner Entwürfe zur Feier des Stundengebets sowie Beiträgen der Teilnehmerinnen und Teilnehmer gewidmet. Hier gab es Gelegenheit zum Austausch in überschaubaren Gruppen. Der Abendgottesdienst am Samstagabend realisierte wohl überzeugender als manche anderen Feiern die Möglichkeiten deutschen Liturgiegesangs. Neben der Schola der Bonner Katholischen Hochschulgemeinde (Leitung Agnes Steinmetz) war es sicher auch die Leitung und Predigt des alt-katholischen Bischofs Dr. Sigisbert Kraft, die diesem Gottesdienst ein unvergeßliches Gepräge gab.

Die abschließende Podiumsveranstaltung am Sonntagmorgen zeigte, daß die Frage nach einer "Deutschen Gregorianik" nicht zu trennen ist von der Frage nach der Zukunft der Liturgie allgemein. Daß die Fragestellung weitergeführt worden ist, belegten die Feststellungen des Schlußpodiums und die Wortmeldungen aus dem Plenum eindrücklich. So stehen evangelische wie katholische Bemühungen um einen angemessenen Liturgiegesang heute vor ähnlichen Fragestellungen. Die unterschiedliche Tradition des je anderen kann hier durchaus als Bereicherung wahrgenommen werden.

Hinter der Frage eines deutschen Liturgiegesangs steht letztlich die Frage nach der sogenannten Liturgiefähigkeit des heutigen Menschen. Wenn man Gregorianik, wie auf dieser Tagung deutlich wurde, eher als Prinzip denn als Repertoire zu verstehen hat, so steht und fällt die Frage der Zukunft eines angemessenen deutschen, bzw. muttersprachlichen Liturgiegesangs mit der Frage der Aneignung des biblischen Textes und damit der Möglichkeit christlicher Liturgie überhaupt.
In der abschließenden von Prof. Philipp Harnoncourt geleiteten Eucharistiefeier wurde allen noch einmal auf eindrucksvolle Weise deutlich, daß jede Rede über das angemessene Gotteslob ihren Ermöglichungsgrund und letzten Sinn im Vollzug dieses Lobes hat, wenn es auch stets unangemessen zum Erklingen kommt. Dies darf aber nicht davon abhalten, sondern soll umso mehr ermutigen, sich um ein immer angemesseneres Lob zu mühen.

Albert Gerhards

Deutsche Gregorianik in der Evangelischen Tradition

Klaus Danzeglocke

Die Formulierung des Themas scheint zwei Selbstverständlichkeiten vorauszusetzen: Zum einen könnte es so verstanden werden, als gäbe es einen Strom deutscher Gregorianik, der manchmal breit, manchmal schmal geflossen, aber nie versiegt ist. Zum anderen könnte das Thema so aufgefaßt werden, als gäbe es für den Gesamtbereich der evangelischen Kirche eine einheitliche Konzeption für die muttersprachliche Gregorianik. Die beiden genannten Annahmen sind leider unrichtig, sie müssen einer genaueren historischen Analyse unterworfen werden.

Einsetzen möchte ich mit meiner eigenen liturgischen Sozialisation, die für einen evangelischen Christen unierter Prägung durchaus als typisch angesehen werden kann. Ich bin ein rheinisches Gewächs mit unüberhörbarem Ruhrgebietsakzent. Hörte ich in meiner Jugend das Wort "Gregorianik", so dachte ich an Maria Laach. Wäre mir der Begriff "Deutscher Liturgiegesang" begegnet, hätte ich an unsere vertrauten Kirchenlieder und an die liturgischen Gesänge, die sich mit dem Namen Bortnjansky verbinden, gedacht.

Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre wurden in einer Liturgiereform den Gemeinden unserer Kirche für meine Ohren neue liturgische Gesänge zur Verfügung gestellt. Mitnichten habe ich geahnt, daß das "neue" Halleluja etwas mit einem Halleluja und das "neue" Sanctus etwas mit einem Sanctus aus dem Mittelalter, also etwas mit Gregorianik zu tun haben könnten. Diese Gesänge verdrängten die liturgischen Gesänge des 19. Jahrhunderts, die in den Gemeinden sehr beliebt waren, und wurden als etwas ältere, nicht so eingängige Melodien empfunden.[1]

Bei einem Kirchenmusikfest in Düsseldorf hatte der Chor, in dem ich als Jugendlicher mitsang, ein Konzert mit der Bachmotette "Singet dem Herrn ein neues Lied" beschlossen. Anschließend verteilte ein älterer Herr - später stellte sich heraus: Friedrich Buchholz - graue Hefte "Die Komplet" und ließ mit kunstvoll gerolltem "R" den "brüllenden Löwen" erklingen. Viele Chormitglieder waren sich nach der Komplet einig: Wie kann man nach einem solchen Bach-Abend die Stimmung so verderben?

Viele Jahre später stellte ich in der Prüfungskommission für Kirchenmusiker fest, daß man bei uns im Rheinland hauptamtlicher Kirchenmusiker werden konnte, ohne den Nachweis erbracht zu haben, einen Psalm oder eine Lektion einrichten zu können.

Andererseits: Im Urlaub in Bayern und an der Nordsee lernte ich gesungene Gebete bzw. den gesungenen Introitus kennen. Diese Praxis war mir von meiner Heimatkirche, der Evangelischen Kirche im Rheinland, auf deren Territorium Sie sich zur Zeit befinden, fremd.

Erfahrene und wahrgenommene Defizite machten mich neugierig. Ich beschäftigte mich intensiver mit lateinischer und deutscher Gregorianik, insbesondere mit ihrer Rezeption in der evangelischen Kirche. Diese Rezeption war immer verbunden mit theologischen bzw. liturgischen Grundsatzentscheidungen, die ich Ihnen im folgenden darstellen werde. Dabei geht es mir nicht um Einzelheiten des gregorianischen "Handwerks"; eigentlich notwendige Differenzierungen z.B. nach liturgischem Ort (Messe, Stundengebet) und Gattungen müssen unterbleiben; ebensowenig kann ich auf wichtige Probleme der Praxis eingehen wie z.B. auf das Problem der Akzente und Akzentverschiebungen: die verschiedenen Lösungen für die "Reisetasche" und die "Superreisetasche" werde ich also nicht darstellen.

Im folgenden werde ich die Liturgiegeschichte von der Reformation bis heute mit Siebenmeilenstiefeln durcheilen. In sechs Abschnitten werde ich Ihnen die wechselvolle Geschichte deutscher Gregorianik darstellen, um am Schluß auf ein abruptes Ende hinzuführen.

I.

Reformationszeit

Einig sind sich alle Flügel der Reformation in der scharfen Kritik an der mittelalterlichen Theologie und Praxis des Gottesdienstes. Nicht die Gesänge, ihre Texte und Noten wurden in Frage gestellt: "Das Gesenge ynn den Sontagsmessen und Vesper las man bleyben/denn sie sind fast gutt/und aus der Schrift tzogen".[2] Nicht die Gregorianik wurde kritisiert, sondern das Verständnis des Singens als eines verdienstlichen Werkes. Dieses Singen um ewigen, himmlischen Lohnes willen wurde den Mönchen und Pfaffen vorgeworfen, die insbesondere im Stundengebet ein Pensum ohne innere Beteiligung absolvieren würden. Auch das Singen sei zu einem "loren und dohnen"[3] geworden, das die Predigt des Wortes Gottes verhindert und damit den Gottesdienst eines Grundpfeilers beraubt habe. "Denn der Endzweck der Kirchen ist nicht das Brüllen und Schreien der Chorsänger, sondern das Wort Gottes und seine Predigt".[4]

Für die übersteigerte Quantität des Pensums hat Moser auf die Gründung der ewigen Kantorei im Meißner Dom hingewiesen, die in drei sich

ablösenden Schichten Tag und Nacht singen mußte "und so pausenlos von 1480 bis zur Reformation psalliert hat"[5].

Luther selbst hat in Tischgesprächen die Überforderung durch die "Eselsgeschäfte" beklagt, wie er sich "zermartert hätte ... Am Sonnabend hätte er sich eingesperrt und in seine Zelle verschlossen und was er dieselbe Woche versäumt, das hätte er erfüllt... Es war eine sehr große Marter und Stockmeisterei"[6].

Luthers Einschätzung wurde auch von seinem reformatorischen Antipoden, dem Schweizer Reformator H. Zwingli geteilt. An fast allen Stellen, an denen Zwingli sich mit dem gottesdienstlichen Singen beschäftigt hat, bezog er sich auf den Altar- und Chorgesang: "Ade, mein Tempelgemurmel. Daß du mich nur nicht reuest."[7] Altweiberhafte Fabeln wie Sequenzen (aniles fabulae), geschmacklose Rhythmen, Altargesang der Priester wären nur unverständiges Lärmen, das den Erwerb der ewigen Seligkeit zum Ziel habe.

In der Kritik des gregorianischen Chorals und des Gottesdienstes insgesamt als opus operatum waren sich alle Vertreter der Reformation einig. Allerdings zogen sie unterschiedliche Konsequenzen; sie seien im Überblick benannt:

- K. Grebel, Zwinglis Gegner unter den Wiedertäufern lehnte das Singen in jeder Form, damit also auch jegliche Gregorianik ab.[8]
- J. Calvin schaffte den gregorianischen Gesang völlig ab und initiierte den Genfer Psalter.
- Zwingli empfahl das Rezitieren der Psalmen auf einem Ton für das gottesdienstliche Leben im Prämonstratenserkloster Ruti[9], das die Reformation eingeführt hatte. Kunstvolle Formen des Mönchsgesanges schloß er dagegen aus.[10] Ansonsten führte Zwingli weder Chor- noch Gemeindegesang im Züricher Gottesdienst ein.
- Andreas Bodenstein von Karlstadt forderte die deutsche Sprache für die Psalmodie.[11]
- Th. Müntzer unterlegte die gregorianischen Gesänge der Messe und des Stundengebets mit deutschen Texten, verwarf also eine lateinische Gregorianik.
- M. Luther förderte lateinische Gregorianik und entwickelte eine eigene Spielart deutscher Gregorianik. Allerdings beschränkte er sich für die deutsche Gregorianik auf Gesänge in der Faktur der Accentus-Gesänge.
- Die Gemeinden, die der Wittenberger Reformation folgten, pflegten Gregorianik in fast allen Formen und Gattungen, sowohl in lateinischer wie in deutscher Sprache.

II

Martin Luther

1. Der Wittenberger Reformator begründete seine Theorie[12] und Praxis des Gottesdienstes in der Rechtfertigungslehre. V. Vajta stellt Luthers Ansatz zu Recht mit dem Begriff Beneficium als Gegensatz zum Sacrificium dar.[13] "Wenn der Mensch mit Gott in Verbindung kommen und von ihm etwas empfangen soll, muß es so zugehen, daß nicht der Mensch beginnt und den ersten Stein legt, sondern Gott muß allein ohne jedes Suchen und Begehren des Menschen zuvorkommen und ihm eine Zusage geben. Dieses Wort Gottes ist das Erste, der Grund, der Fels."[14] Gottesdienst ist Wohltat und "Heilsgabe des schenkenden Gottes"[15]; ja, Luther konnte die Messe als Summe und Zusammenfassung des Evangeliums preisen.[16] Darum ist das Verständnis der Messe als gutes Werk und als Opfer ein gottloser Mißbrauch, aus dessen Gefangenschaft das Sakrament des Altars befreit werden muß.[17] Darum wollte er den Gottesdienst von verderbten Zusätzen reinigen und vor allem mittels der Predigt "widder ynn rechten schwang bringen"[18].

Sogar im Stundengebet sollte - entgegen dessen Tradition als Lese- und Gebetsgottesdienst - regelmäßig gepredigt werden: "... das die christlich gemeyne nymer soll zu samé komen /es werde denn da selbs Gottes wort gepredigt..."[19]. Hatte die Gemeinde die Wohltat des Dienstes Gottes erfahren, so sollte sie mit Gebet und Lobgesang antworten. Schon in der Formula Missae 1523, die noch vom Normalfall des lateinischen Chorgesanges ausging, wollte Luther den deutschen Gesang bei Graduale, Sanctus und Agnus Dei der Gemeinde zurückgeben, die "vorzeytten gewesen sind/des gantzen volcks gesenge/was yetz alleyn der Chor der pfaffen und schuler singt"[20]. Ferner könne die Gemeinde nach der Wandlung (sic!) deutsche Lieder singen wie "Gott sei gelobt und gebenedeit". Auch die Lieder "Nun bitten wir den Heiligen Geist" und "Ein Kindelein, so löbelich" fanden Gnade vor Luthers strengen Augen und Ohren. In der Deutschen Messe von 1526 wurden der Gemeinde der Introitus[21], das Kyrie, das Graduale, das Credo, das Sanctus und das Agnus Dei als deutsche Gemeindelieder zugewiesen. Der Erfolg der Bemühungen Luthers um das Gemeindelied hat sich nur zögerlich eingestellt; nach einer Predigt des Jahres 1529 redete er seinen Hörern kräftig ins Gewissen: "Ich sehe eure Gleichgültigkeit, wie ihr die frommen Lieder, die ihr täglich hören könnt, nicht lernt..., sondern vielmehr auf 'Schlager' achtet. Ihr Familienväter solltet bedacht sein, eure Hausgenossen zu lehren, denn solche Lieder gehören wie die Bibel zu unsern Waffen...

. Sorgt also gewissenhaft dafür, daß ihr sie mit größerer Liebe als bisher lernt und übt".[22]

2. Der Mißbrauch der gregorianischen Gesänge im Mittelalter und die Empfehlung deutscher Kirchenlieder haben Luther nicht im geringsten daran gehindert, weiterhin lateinische Gregorianik zu praktizieren und zu fördern.[23] Dabei ging es ihm um beides: sowohl um die Förderung der lateinischen Sprache (a) als auch um die Beibehaltung des gregorianischen Chorals (b).

a) Luther lebte als Universitätslehrer in einer zweisprachigen Welt. Latein - das war die Sprache des geistigen Lebens, der Kirche und der Wissenschaft.[24] Darum sollten die Schüler und insbesondere die künftigen Theologen umfassende Lateinkenntnisse erwerben. Auch war Latein die Sprache der Ökumene: So bedauerte er in der Deutschen Messe die "Waldenser ynn Behemen/- die yhren glauben ynn yhre eygene sprach so gefangen haben/- das sie mit niemand konnen verstendlich vnd deutlich reden/er lerne denn zuuor yhre sprache"[25].

b) Die ohne wesentliche Änderungen in die reformatorischen Gottesdienste übernommenen lateinischen Gesänge[26] wiesen auf die Kontinuität der Kirche der Reformation mit der mittelalterlichen, ja alten Kirche. Keine neue Kirche, sondern eine erneuerte Kirche wollte Luther schaffen. Gottesdienstreformen sollten nicht einen gänzlichen Neuanfang darstellen; Luthers Ziel war die von Mißbräuchen gereinigte Messe und das recht praktizierte Stundengebet. Darum hielt Luther auch an vielen Gesängen der vorreformatorischen Messe fest (so in der Formula Missae, bestätigt in der Deutschen Messe); für die Stundengebete galt, daß der Schülerchor grundsätzlich lateinisch sang[27]; sogar für das Kurrendesingen empfahl Luther gregorianische Antiphonen und Responsorien nach der Zeit des Kirchenjahres[28]: "Will man lateinisch singen, wie es die Schüler tun sollen, so behalt man die alten Choral und Text".[29]

3. Schon im Jahre 1520 forderte Luther in seiner Schrift: "Ein Sermon von dem neuen Testament", daß "wir Deutschen die Messe deutsch lesen... . Warum sollen wir Deutschen die Messe nicht in unserer Sprache lesen, da doch die Lateiner, Griechen[30] und viele andere die Messe in ihrer Sprache halten"?[31] Schließlich würden ja auch die nicht weniger heiligen Worte der Taufe in deutsch gesprochen. Später stellte er den weitgehend lateinisch und den gänzlich deutsch gehaltenen Gottesdienst gleichberechtigt nebeneinander. Die Deutsche Messe ist ein Modell für Gottesdienste ohne geschulte Sängerchöre, die die Gesänge der lateinischen Gregorianik praktizieren können. Als Zielgruppen deutschsprachiger Gottesdienste

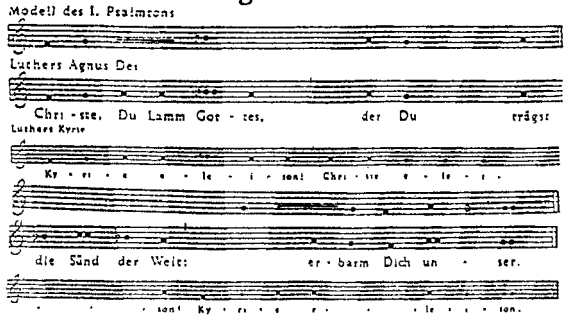
nannte Luther die "eynfeltigen leyen"[32], die ohne lateinische Sprachkenntnisse den Gottesdienst magisch mißverstehen, die "öffentliche reytzung zum glauben"[33] gar nicht aufnehmen könnten und ohne Besserung[34] nach Hause gehen müßten. J. Walter faßte prägnant zusammen: "Wiederumb ists auch Unrecht, wo man nichts denn lateinische Gesänge für der Gemeinde singet, daraus das gemeine Volk in nichts gebessert wird. Derowegen sind die deutsche Geistliche, reine, alte und Lutherische Lieder und Psalmen für den gemeinen Hauffen am nützlichsten".[35]
Bekanntlicherweise hat Luther in der Deutschen Messe die Gemeinde vorzugsweise durch Lieder am Gottesdienst beteiligt. J. Mathesius berichtete in einer von ihm aufgezeichneten Tischrede: "Auf eine Zeit kommt er (Luther) zu Eisenberg am Ostertag in die Kirche, und, als man da den Introitum deutsch sang in die lateinischen Noten, rümpffet er sich hart. Wie er heim zu Tisch kommt, fragt ihn sein Wirt, was ihm gewesen wäre. Ich dachte, spricht er, es würde mich 'die kalte pese' ankommen über ihren läppischen Gesang; will man deutsch singen, so singe man gute deutsche Lieder".[36]

4. In der Deutschen Messe hat Luther seinen Beitrag zu einer deutschen Gregorianik geliefert; von einem Monopol des Kirchenliedes, wie man es nach der letzten deftigen Äußerung des Reformators vermuten könnte, kann keine Rede sein.

Luther hat das musikalisch-sprachliche Problem in seiner Schrift "Wider die himmlischen Propheten" präzise beschrieben: "Ich wolt heute gerne eyne deutsche Messe haben, Ich gehe auch damit umbe, Aber ich wolt ja gerne, das sie eyne rechte deutsche art hette. Denn das man den latinischen text verdolmetscht und latinischen don odder noten behellt, las ich geschehen, Aber es laut nicht ertig noch rechtschaffen. Es mus beyde text und notten, accent, weyse und geperde aus rechter mutter sprach und stymme komen, sonst ist alles eyn nachomen, wie die affen thun."[37] Also kein Nachahmen lateinischer Gregorianik; das hieße: Die Noten werden beibehalten, der deutsche Text wird unterlegt. Luther forderte und praktizierte eine Erneuerung, die die Eigenheit der deutschen Sprache respektierte. Worin liegt die Eigenheit? Im Entwurf zu seiner Deutschen Messe ging Luther von der Einsicht aus, daß "deutsch Sprach fast monosyllabisch ist". Darum "müssen die Final-Noten eine sondere Art haben"[38]. Daraus ergab sich für die Umsetzung die praktische Konsequenz, eine deutschsprachige Gregorianik auf dem Boden der syllabisch geprägten Gesänge der lateinischen Gregorianik, der Offiziumspsalmodie, zu entwickeln. Luther verzichtete also auf den Reichtum der kunstvollen Gesänge zum Ordinarium, die ja von der Gemeinde ersatzweise in Liedform gesungen wurden[39]; ebensowenig war er daran interessiert, Antiphonen, Responsorien, Graduale usw. in deutsche Gregorianik umzugießen. Der

Bereich des Concentus verschwand also gänzlich. Für einen Psalm, den Communio-Psalm (Ps 111) übernahm Luther zwar ein Modell der Meßpsalmodie, das er dann aber in die Faktur einer Offiziumspsalmodie veränderte.[40]

Überhaupt war die Psalmodie die Grundlage für Luthers Arbeit an einer deutschen Gregorianik. Selbst Gemeindegesänge wie das Kyrie der Deutschen Messe und das in Bugenhagens Kirchenordnung 1528 veröffentlichte Agnus Dei (weithin Luther zugeschrieben[41]) sind in Anlehnung an den ersten Psalmton geschaffen.[42]



Auch die von Luther in Zusammenarbeit mit K. Rupsch und J. Walter entwickelten Lektionstöne waren Psalmmodellen nachgeformt. Signifikante Änderungen sind allerdings zu verzeichnen:

a) Die Zahl der Kadenzen wurde erhöht; b) die Initien und Kaden-zen werden zu Lasten der Tuba verbreitert, so daß der Tenor als Hauptträger des Textes zurücktritt.[43] Damit war eine Entwicklung initiiert, die sich ins 19. und 20. Jahrhundert weiterverfolgen läßt: Auch die nach den Bauregeln der Gregorianik entworfenen Gesänge tendierten zur Melodiebildung analog zum Kirchenlied. "Das Grundprinzip von Luthers Psalmodie[44] ist nicht die auf gleicher Höhe bleibende Tenorlinie des klassichen Ps.-Gesanges, sondern die mit akzentuierten Spitzentönen versehene (formell der Kadenz entnommene) melodische bewegte Linie."[45] Damit bekam die Musik, die ästhetische Faktur, die Kunst einen höheren Stellenwert als in der Tradition der gregorianischen Psalm- und Lektionsmodelle. Luthers Adaption der Gregorianik ist auch von seiner grundsätzlichen Hochschätzung der Musik im Dienst der Verkündigung des Evangeliums, also der Theologie des 2. und 3. Artikels, nicht zu trennen.

Auch die Zuordnung der Lesung der Epistel zum 8. Ton und der Lesung des Evangeliums zum 6. Ton sind von der je spezifischen Überzeugungskraft der Musik - analog zur Ethoslehre der mittelalterlichen Theoretiker - zu verstehen: "Christus ist ein freundlicher Herr und seine Rede sind lieblich, darum wollen wir sextum tonum zum Evangelium neh-

men, und weil St. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir octavum tonum zur Epistel ordnen."[46]
Zusammenfassung:
Luther hat nur einen kleinen Teil des Reichtums der Gregorianik in deutsche Gregorianik umgegossen; er hat sich dabei von der Eigenart der deutschen Sprache und von seinem Verständnis der Musik im Dienst der Verkündigung des Evangeliums leiten lassen.

III

Thomas Müntzer

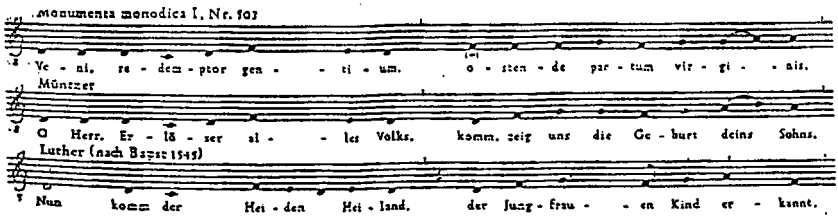
1. Müntzer war sich mit Luther darin einig, daß der Gottesdienst zur Aufrichtung und Erbauung der ganzen Gemeinde dienen soll. Und schon trennten sich die Wege Luthers und Müntzers: Während Luther die Zweisprachigkeit des gottesdienstlichen Lebens förderte, konnte sich Müntzer einen Gottesdienst nur in der deutschen Muttersprache vorstellen und berief sich bei seiner Argumentation auf die Praxis in der Ökumene, z.B. in Kroatien und Armenien.[47] Der Mitvollzug des Gottesdienstes sollte nicht nur einigen Privilegierten aus Adel, Klerus und aufstrebendem Bürgertum vorbehalten sein. Müntzer zitierte in seiner "Vorrede ins Buch der Lobgesänge" Sätze aus der Bergpredigt Jesu (Matth 5,14b.15): "Offenbarlich sol die stadt ufn berge erscheinen. Man sol das liecht nicht unter den deckel storzen. Es sol allen leuchten, die yhm haus seint."[48]

Die Entscheidung der welschen und französichen Mönche, die vor 600 Jahren das Christentum nach Deutschland gebracht hatten, für die lateinische Gottesdienstsprache konnte Müntzer nachvollziehen: Damals war die deutsche Sprache noch unbekannt; zudem war Latein das Band der Ökumene, insbesondere in der Zeit der Ausbreitung des Islam[49]. Aber die Zeiten haben sich geändert: Die Übergangslösung in einer bestimmten historischen Situation hatte sich verselbständigt; in der Zwischenzeit hatte das Latein zum Untergang des Christusglaubens beigetragen, da den lateinischen Worten magische Kräfte zugeschrieben wurden und die Menschen nicht erbaut, sondern ungelehrter aus dem Gottesdienst wieder herausgingen.[50]

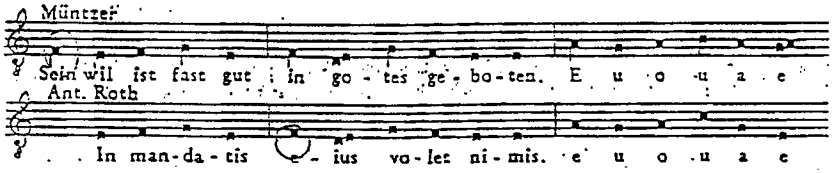
In den musikalischen Gestaltungen der Messe und der Stundengebete Mette, Laudes und Vesper übernahm Müntzer die Melodien der lateinischen Gregorianik mit wenigen Änderungen und unterlegte sie mit deutschen Texten. Er ging also nicht den Weg Luthers zu deutschen Gemeindeliedern mit; im Gegenteil: er lehnte es ab, die Gemeinde mit freien und unerprobten Liedern vollzustopfen.[51] Für

eine deutsche Gregorianik nannte Müntzer drei Gründe[52]:

a) Die Liebe zu den Schwachen gebietet es, dem Ohr vertraute Melodien beizubehalten. Honemeyer formuliert als "Grundentscheidung Müntzers: die Melodien der überkommenen Gesänge sollen so, wie sie sich dem Volk eingeprägt haben, erhalten bleiben, aber die Worte, die gesungen werden, soll fortan jeder verstehen können"[53]. Die unterschiedlichen Konzepte Luthers und Müntzers können an den Übertragungen des Hymnus Veni redemptor gentium abgelesen werden:[54]



Müntzer griff nur selten in das Tongefüge ein:[55]



b) Der innere Reichtum der Gregorianik gehört allen Menschen und nicht nur den Privilegierten, die Latein gelernt haben. Auch die Nichtlateiner haben Anspruch auf die schönen Melodien des Concentus, also auf Antiphonen, Hymnen usw. "Darum gibt es in Allstedt keine Simplifikationen des Choralgesangs, keine erleichterte Ausgabe für die Allgemeinheit, keine Auswahl, bei der man sich auf die einfachsten Melodien beschränkt, sich mit syllabischen Stücken begnügt und die concentischen Gesänge ausscheidet. Müntzer macht auch die

großen gregorianischen Formen zum Bestandteil der Volksliturgie".[56]

c) Die deutschen Lobgesänge sollen dem Verstehen der Bibel dienen und damit auch der Mündigkeit der Gemeinde. Wer biblische Lobgesänge singt und versteht, erfährt Befreiung des Gewissens. Darum sollen gregorianische Gesänge nicht nur am Sonntag erklingen, sondern auch in Wochengottesdiensten gesungen werden. Die Pfaffen sollen nicht nur sonntags arbeiten und unter der Woche wie ein Junker leben; sie haben die Aufgabe, die Gemeinde mit vielen Lobgesängen zu ergötzen und so Anfechtungen abzuwehren.

Müntzers Konzept einer deutschen Gregorianik ist also Teil eines umfassenden Emanzipationsprogramms: Der Theologe und der Revolutionär, der Liturgiker und der Bauernführer gehören zusammen.

2. Müntzers Konzeption einer deutschen Gregorianik hat viel Widerspruch erfahren. Luthers - bereits zitierte - Ablehnung "nachahmen, wie die Affen tun" hat viele Nachfolger gefunden. Besonders die Gestaltung des Wort-Tonverhältnisses ist immer wieder gerügt worden. Ein Beispiel für die Polemik gegen Müntzers angeblich mangelndes Verständnis und Fingerspitzengefühl für die Eigenart der deutschen Sprache ist die Dissertation von F. Gebhardt (1928): "Die für den lateinischen Text komponierten Melodien der deutschen Übersetzung anzupassen, ist Müntzer nicht gelungen, weil er zu sehr an den Noten hing und den Wechsel von betonten und unbetonten Silben zu wenig beachtete."[57] Gebhardt faßt seine Kritik mit einer gewagten Prognose zusammen: "Wenn seine Stümperei Luthers Mißfallen fand, so hat das sicher nicht nur sekundäre Gründe, und wenn Müntzer hier etwas Ordentliches geleistet hätte, wäre vielleicht der gregorianische Choral innerhalb des Protestantismus in Ehren geblieben."[58]

Honemeyer vertritt in seiner Untersuchung zum Deutschen Kirchenamt die These, daß Luther das Werk Müntzers nicht wegen Minderwertigkeit ablehnte, sondern weil es sich eben um das Werk Müntzers handelte.[59] Die zukünftige Arbeit an einer deutschen Gregorianik - so folgert Honemeyer - dürfe sich nicht allein an Luthers Deklamationsideal orientieren.[60]

Die differenzierte Sichtweise der Person und des WirkensMüntzers, wie sie in den letzten vierzig Jahren in der Kirchengeschichtsschreibung erarbeitet worden ist[61], hat sich auch auf die Beurteilung der deutschen Gregorianik Müntzers ausgewirkt. So urteilt z.B. J. Stalmann (m.E. zu Recht): "Müntzer hat ... die reichere Gregorianik für unser heutiges Empfinden nicht gar so unverständig verdeutscht, wie Luther geurteilt hat."[62] W. Blankenburg empfiehlt das Erproben der Müntzer'schen Gesänge: Wenn man sie singt, verlieren die oft beschriebenen Anstöße ihr Gewicht.[63] Die Mütter und Väter unserers neuen Evangelischen Gesangbuchs haben die Konsequenz daraus

gezogen und einen Hymnus in der Übertragung Müntzers in den Stammteil aufgenommen : "Gott, heilger Schöpfer aller Stern" (Nr. 3).

IV

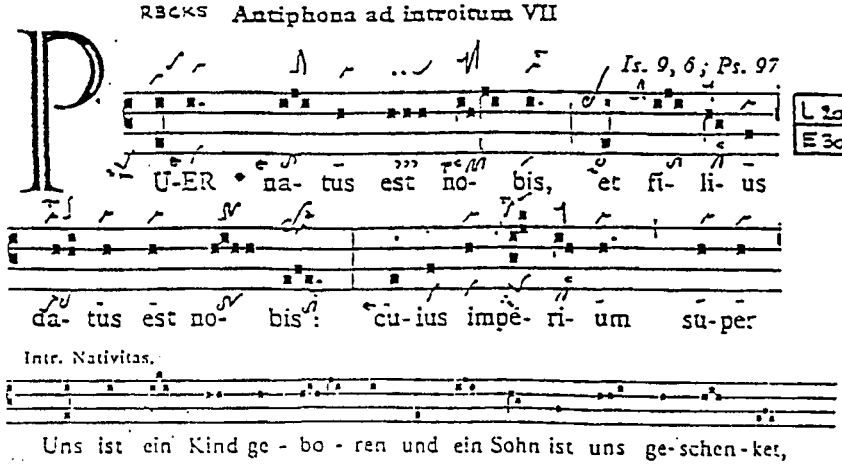
Die Entwicklung vom 16. bis 18. Jahrhundert

1. Die Böhmischen Brüder

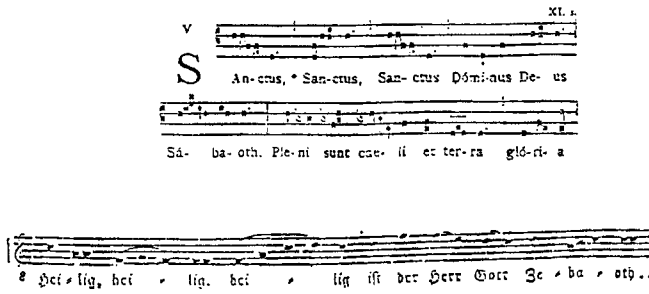
Einen Mittelweg zwischen den Konzeptionen Luthers und Müntzers beschritten die Böhmischen Brüder, eine Kirche, die zwar vor der deutschen Reformation entstanden ist, sich dann aber auch als reformatorische Kirche verstanden hat.

Mit Müntzer wollten die Böhmischen Brüder an den musikalisch reicheren Formen der lateinischen Gregorianik festhalten und so die kunstvollen Tonfolgen der Melismen retten. Andererseits bejahten sie Luthers monosyllabisches Prinzip. Die Böhmischen Brüder verbanden beide Konzeptionen, indem sie mit der Methode der Tropierung arbeiteten: Syllabik erreichten sie durch Unterlegung eines Textes unter lange Melismen. Ein Beispiel:[64]

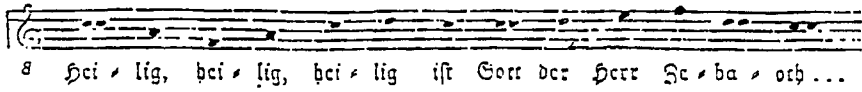
2. Die Konzeption Luthers für deutsche Gregorianik ist in den Kirchenordnungen und Kantionalien des 16. Jahrhunderts weitgehend nicht übernommen worden: Statt strenger Syllabik finden sich auch Übertragungen, die die - allerdings überschaubare - Gruppenmelodik (sprich: Neumen bis zu vier Tönen) beibehielten. Die Hannover'sche Agende 1542/44 z.B. enthielt eine Übertragung der Weihnachtsantiphon "Puer natus est nobis":[65]



Auch wurden Ordinariumsgesänge in enger Anlehnung an die alten Melodien mit deutschem Text übernommen (Triller 1555):[66]



Interessant ist der Vergleich mit einem Sanctus, das Luthers Konzept folgt (Neuenrade 1564) und noch heute in unseren Gottesdiensten gesungen wird:[67]



Was Blume für den Meßgottesdienst allgemein formuliert, daß es keine Kombination zwischen Formula Missae und Deutscher Messe gibt, die nicht in irgendeiner Kirchenordnung vorkäme[68], gilt analog auch für den deutschsprachigen gregorianischen Gesang. Das Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik, Band 1: Der Altargesang, legt davon ein beredtes Zeugnis ab: Ordinarium und Proprium (natürlich in reformatorischer Auswahl), Accentus und Concentus gehören zum musikalischen Repertoire. Hinzu kam bis ins 18. Jahrhundert hinein die Pflege der lateinischen Gregorianik.[69]

3. Im 17. Jahrhundert erlosch das Interesse an weiteren Eindeutschungen lateinischer Vorlagen: In den Städten mit entsprechendem Chor hielt sich die lateinische Gregorianik; in Dorfgemeinden wurden die liturgischen Gesänge in Liedform praktiziert. Brauchte man deutschsprachige gregorianische Gesänge, war genügend Material vorhanden. Die späteste Entstehungszeit der im Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik abgedruckten Melodien ist darum das erste Drittel des 17. Jahrhunderts (z.B. Hof 1605, Magdeburg 1632).[70]
4. In der Zeit der Aufklärung wurde der liturgische Gesang weitgehend

abgeschafft. Da das Gefüge von Ordinarium und Proprium im Konzept der Aufklärungsliturgik weitgehend aufgelöst wurde, hatten die überkommenen liturgischen Gesänge keinen Ort mehr im Gottesdienst. Vereinzelt wurden noch die Kollekte mit Salutatio, die Präfation, die Einsetzungsworte, der Segen und die Litanei (an Bußtagen) gesungen.[71] Ein sich wandelndes Verständnis des Gottesdienstes und ein neues Ideal der Kirchenmusik[72] ließen die Praxis gregorianischen Singens (ob lateinisch, ob deutsch) einschlafen. Das Verdikt Steinbarts ist repräsentativ: "Die Anwendung der Musik auf die Prosa der heiligen Bücher oder das Absingen der Evangelien, Episteln, Psalmen und anderer Sprüche und Gebete beraubt den Gesang alles Rhythmus und alles Zeitmaßes, und es entsteht daraus ein ganz einförmiges Fortschleppen der Töne ohne Takt, wobei die vorzügliche Kraft des Gesanges, die im Rhythmischen liegt, verloren geht."[73] Auch scheint die Ausbildung der Pfarrer im liturgischen Singen nicht die beste gewesen zu sein: Das Hervorkrähen der Kollekten sei ekelhaft und verhindere das Verstehen der Worte.[74] Weiterhin ist eine antikatholische Polemik gegen die mönchischen Sitten nicht zu übersehen. Ferner würden sich ästhetische Eindrücke zu sehr in den Vordergrund schieben: Singt der Pfarrer gut, wird nur auf seine Stimme gehört und nicht auf den Inhalt des Gebetes geachtet; singt er schlecht, wird auch die Andacht gestört.[75] Was für den deutschen Liturgiegesang blieb, war die liedhafte, harmoniebezogene Melodik, die allein fromme Empfindungen wecken und verstärken kann.[76]

V

Das 19. Jahrhundert

1. Die liturgische Restauration des vergangenen Jahrhunderts orientierte sich bekanntlich am Reformations-Zeitalter. Die Arbeiten von Friedrich Wilhelm III. in Preußen ("auf Vater Luther rekurrieren") und von Wilhelm Löhe in Bayern seien beispielhaft genannt. Die Wiedereinführung des "Hauptgottesdienstes mit Predigt und Abendmahl", also der Messe (und täglicher Metten und Vespern für Bayern), wurden zum Programm erhoben. Der Rückgriff auf gottesdienstliche Konzepte und auf die Praxis des 16. Jahrhunderts sollte die Einbrüche in der Zeit der Aufklärung überwinden helfen. Der Titel von Kliefoths bahnbrechendem Werk (1861) war Programm: "Die ursprüngliche Gottesdienstordnung in den deutschen Kirchen lutherischen Bekenntnisses, ihre Destruktion und Reformation". Die Destruktion sollte durch Rückgriffe auf die Tradition geheilt werden.

"Jede Zuführung historischer Elemente ist für die Krankheiten unserer Zeit Arznei."[77]

Allerdings wurde die höchste Dosierung nirgendwo verordnet: zum Rückgriff auf lateinische Gregorianik als Heilmittel konnte man sich nicht entschließen - nicht einmal "auf konservativster protestantischer Seite", was der Regensburger Domkapellmeister Th. Schrems offensichtlich bedauernd anmerkt[78]. Der deutschsprachige gregorianische Gesang wurde aber wiederentdeckt und übernommen bzw. durch weitere Verdeutschungen lateinischer Vorlagen ergänzt.

Die folgenden vier Motive waren für die erneute Verwendung des gregorianischen Chorals maßgebend:

a) Die Beschränkung auf das deutsche Kirchenlied hat die "schöne und reizende Mannigfaltigkeit zerstört, statt derselben eine ermüdende Einförmigkeit eingeführt"[79]. Die Eintönigkeit der Gottesdienste kann nur durch liturgischen Reichtum und damit auch durch musikalische Vielfalt überwunden werden. Zur musikalischen Vielfalt gehört auch der gregorianische Choral. Fast das gesamte traditionelle Repertoire wurde wiederaufgegriffen; z.B. für die Messe Introitus, Kyrie, Gloria, Halleluja, Credo, Litanei, Präfation, Sanctus, Vaterunser. Auffällig ist, daß die gesungenen Lektionen keine Aufnahme in den Gottesdienst fanden: Lektionstöne wurden von Schöberlein nur der Vollständigkeit willen mitgeteilt, die Wiedereinführung der gesungenen Lesungen wollte er nicht empfehlen.[80]

b) Durch das Singen von Akklamationen, Responsen, Antiphonen, also gregorianischen Gesängen, tritt die Gemeinde "in die volleren priesterlichen Rechte im Gottesdienst"[81] ein. Darum wollte die Restauration die Gregorianik nicht nur für den Chor, sondern auch für die Gemeinde wiedergewinnen. Entgegen dem (bis heute!) häufig zu hörenden Vorurteil, Gregorianik sei etwas Katholisches und habe mit dem Amtspriestertum zu tun, argumentierte Schöberlein gerade mit dem Priestertum all derer, die sich zum Gottesdienst versammeln. Luthers Erkenntnis vom allgemeinen Priestertum werde gerade in der Praxis gregorianischen Gesangs erfahrbar.

c) Gregorianische Gesänge lassen Bibeltexte laut werden. Am Beispiel der Psalmen wies Löhe das evangelische Kirchenlied in seine Grenzen: "Die von Gott selbst der Kirche gegebenen Gesänge müssen einmal wieder an die ihnen gebührende Stelle treten und dem Gebrauch des Hymnus und der Ode Maß und Grenze setzen."[82]

Durch den Psalmengesang wird "das unumschriebene unverfälschte Wort Gottes dem Laien an die Hand gegeben"[83]. Zu Recht behauptete Naumann, daß die Wiedereinführung des Psalmengesanges "eine Neuerung im Geiste der Zeiten der Reformation sein würde"[84]. Besonders empfehlens-

wert war natürlich das unverfälschte Wort Gottes in der Fassung der Luther-Bibel, so daß Riegel, der musikalische Mitarbeiter Schöberleins, "die gregorianischen Vorlagen modifiziert, um am Wortlaut der Luther-Bibel festhalten zu können"[85].

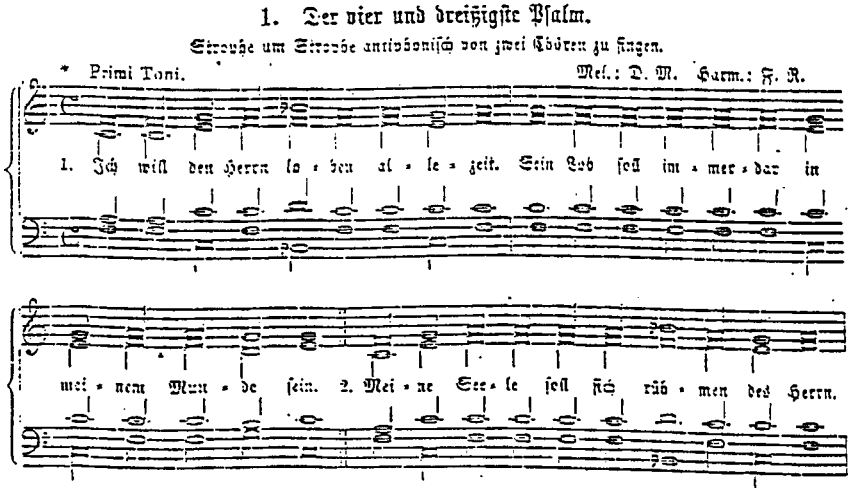
d) Die Melodien der gregorianischen Gesänge haben einen hohen künstlerischen Wert.[86] Sie sind Musik; so kommt auch die ästhetische Wertung der Gregorianik wieder zum Zuge. Gerade die Hochschätzung der Gregorianik als Musik ließ die Restauratoren des vergangenen Jahrhunderts nicht nur zu Gesängen des Accentus greifen, sondern - Luther überbietend - auch zu den kunstvollen Melodien des Concentus. Sie schlossen sich also an die vielfältigen Möglichkeiten des 16. Jahrhunderts an und übernahmen nicht Luthers Einschränkung auf den Accentus.

2. Die Wiederaufnahme der Gregorianik im vergangenen Jahrhundert barg nun auch einige Probleme, die im folgenden benannt werden sollen:

a) Den Restauratoren standen zwar die Kirchenordnungen und Kantionalien des 16. Jahrhunderts zur Verfügung; es ermangelte aber einer Choralwissenschaft, die einen genauen Einblick in die Baugesetze der Gregorianik geben konnte. Die Folge war ein "gregorianisches Kauderwelsch"[87].

Sie mischten "unbefangen römischen und germanischen Dialekt, Offiziums-, Canticums- und Meßpsalmodie, gute und schlechte Formen und Varianten derselben zu Gebilden zusammen"[88]. Damit war dem 20. Jahrhundert die Aufgabe gestellt, Grundlagenforschung zu betreiben und für die Praxis fruchtbar zu machen.

b) Die Herausgeber der gregorianischen Schätze waren natürlich auch Kinder ihrer Zeit. Sie waren nicht nur der Restauration, sondern auch dem musikalischen Ideal der Romantik verbunden, das sich insbesondere mit den Begriffen Harmonie und Akkord verbindet. Die herbe Schönheit des einstimmigen gregorianischen Chorals konnte dem romantischen Ideal nicht entsprechen und mußte darum durch vielstimmige Vertonung ergänzt werden. Dieses Ideal wird am besten durch den gemischten Chor erfüllt, der einen akkordischen Satz singt:[89]



Steht kein gemischter Chor zur Verfügung, kann notfalls die Orgel den einstimmigen Schülerchor begleiten, um die Vielstimmigkeit herzustellen.[90] Die vierstimmigen Bearbeitungen sind in der Folgezeit als primitiv kritisiert worden. Das Beispiel aus Schöberleins Sammlung hat ja auch eher den Charakter einer Übung aus der ersten Unterrrichtsstunde in Harmonielehre.

c) Nicht verschwiegen werden soll aber auch die grundsätzliche Kritik an der Wiederaufnahme der Gregorianik. H.A. Köstlin faßt sie in seinem Artikel "Psalmodie" in der RE[3] zusammen: Als "Fremdgewächs im evangelischen Gottesdienst" hemme sie "die Unmittelbarkeit des Gebetsergusses". Will man das Psalmgebet der Gemeinde in den Mund legen, so greife man zum Psalmlied. Als Schriftlesung beschränke man sich auf ausdrucksvolles Lesen und Auslegen. Soll die Musik zu ihrem Recht kommen, soll sie sich nach allen Regeln der Kunst entfalten können und sich nicht an die engen Regeln der Gregorianik binden.[91]

Die Praxis vieler Landeskirchen folgte dieser durchaus repräsentativen Einschätzung Köstlins. Nur in lutherischen Kirchen wurde die Praxis deutscher Gregorianik weitergeführt.

VI

Das 20. Jahrhundert

1. Die Arbeit am gregorianischen Choral ist in unserem Jahrhundert durch mehrere Faktoren angestoßen worden:

a) Nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden - in enger Zusammenarbeit - neue Agenden für VELKD und EKU; die Vorarbeiten dazu reichen bis in die 30er Jahre zurück. Ein wichtiges Problem war die musikalische Gestaltung des Ordinariums und des Propriums, besonders des Introitus: Kirchenlied und deutsche Gregorianik stehen jetzt nebeneinander und ergänzen sich.

Der jetzt zur Überarbeitung vorliegende Vorentwurf zur Erneuerten Agende faßt den gegenwärtigen Stand gregorianischer Praxis in der evangelischen Kirche als Maximalprogramm (vielleicht auch als Wunschprogramm) zusammen: Ordinariumsstücke, Introitus mit Antiphon (im begleitenden Psalmensingheft), Orations- und Lektionstö-

ne. Dabei wurde weitgehend Luthers Grundentscheidung für die Syllabik übernommen.

b) Auch in der evangelischen Kirche entstand eine eigene Choralforschung. Zwei Personen seien stellvertretend genannt: O. Brodde mit seiner Evangelischen Choralkunde in Leiturgia, Bd. IV, und F. Buchholz mit seinen Aufsätzen zur Gregorianik und mit den Alpirsbacher Praxismodellen.

c) Die evangelische Choralforschung stand in ständigem Austausch mit der katholischen Forschung; als Beispiele seien genannt: -das Standardwerk Peter Wagners (Einführung in die gregorianischen Melodien, 1911) erlangte großen Einfluß, besonders mit seinen Ausführungen zu romanischem und germanischem Dialekt;
   - eine evangelisch-katholische Diskussion über deutsche Gregorianik (Lipphardt, Bomm, Brodde, Mehl) wurde in der Fachzeitschrift "Musik und Kirche" 1953/54 geführt;
   - die Ergebnisse der Semiologie sind im evangelischen Bereich wahrgenommen und in Zusammenarbeit vor allem mit G. Joppich und R. Erbacher für die Praxis umgesetzt worden.

d) Die Arbeit an deutscher Gregorianik hat ihren besonderen Ort in Kommunitäten, Bruderschaften und sonstigen Zusammenschlüssen (wie Alpirsbach) gefunden. Dort wird an der Musik der Messe und der Wiederbelebung des Stundengebets gearbeitet.

2. In die Arbeit an der Agende der VELKD in den 50er Jahren ist ein breiter Strom gregorianischer Forschung und auch Praxis eingemündet. Dabei hat die VELKD eine Grundsatzentscheidung getroffen: Vorbild für die heutige Praxis des gregorianischen Chorals ist die Entscheidung Luthers, die Offiziumspsalmodie als Grundlage zu nehmen (und zwar in der Form des germanischen Dialekts). Folgende Gründe werden angegeben:

a) Die Choralforschung hatte im Gegensatz zum "gregorianischen Kauderwelsch" des 19. Jahrhunderts eine wissenschaftlich fundierte Bestandsaufnahme der lutherischen Tradition erarbeitet.[92]

b) Einzig die schlichten Melodieformen der Offiziumspsalmodie sind für den Gemeindegottesdienst brauchbar, wenn man auch die Beteiligung der Gemeinde - zumindest partiell - wünscht. (In Bayern war Gemeindebeteiligung am Introitus schon seit über hundert Jahren üblich.[93])

c) Die kunstvollen Formen des lateinischen Chorals sind für eine deutsche Gregorianik unbrauchbar, da Syllabik der Sprache, "Lautstruktur deutscher Wörter und das latente Sprachmelos des Deutschen"[94] und vieltönige Melismen nicht zusammenpassen. "Immer steht Luthers Auffassung im Hintergrund."[95]

d) Die Entscheidung für den germanischen Dialekt wird nicht historisch-liturgisch oder ästhetisch, sondern mit dem 4. Gebot (Du sollst Vater und Mutter ehren) begründet. Die Vorentscheidung der Väter der Reformation muß bejaht werden.[96] (Ich will nicht verhehlen, daß sich mir manchmal der Eindruck aufdrängt, in "germanisch" klinge auch eine antirömische und eine nationalistische Komponente mit.)

e) Mit der Entscheidung für Luthers Konzept deutscher Gregorianik wird gleichzzeitig Luthers Gottesdiensttheologie bejaht und bestätigt: "Es geht nämlich um die Sicherung gegen das Kultische in aller formalistischen Verabsolutierung, gegen Liturgismus und ästhetische Selbstgenügsamkeit."[97]

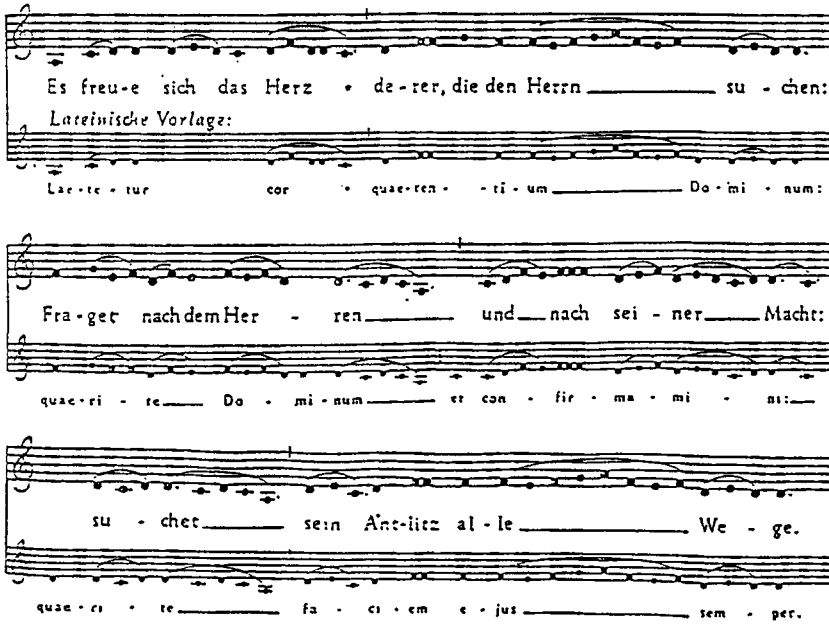
3. Der Streit um germanischen und romanischen Dialekt ist bereits in den 50er Jahren entschärft worden. Als Beispiel sei die Position K.F. Müllers beschrieben. Er weist zunächst darauf hin, daß sich die Entstehung des germanischen Dialekts bereits um 1100 vollzogen hat, also mit "deutsch" oder gar mit Reformation nichts zu tun haben kann. "Dem deutschen Sprachleib 'gemäß' oder 'ungemäß' kann man in beiden Dialekten singen. Die Sachgemäßheit ist eine Frage der Deklamation und der Beachtung der sprachlichen und musikalischen Akzente... Zum anderen ist die Frage der Dialekte einfach eine Stilfrage."[98]

4. Einen völlig anderen Ansatz als die Lutheraner bieten F. Bucholz und die von ihm geprägte kirchliche Arbeit Alpirsbach. Sie unterscheiden sich von der lutherischen Adaption des gregorianischen Chorals, indem sie den gesamten Reichtum der Gregorianik vom Akzentus bis zu den melismatischen Gesängen der Messe aufnehmen und sich nicht auf syllabische Formen beschränken. Buchholz also ein Nachfolger Müntzers? Ja und Nein. Ja: Auch Buchholz will den Reichtum der Gregorianik erschließen. Nein: Er schließt sich der Kritik Luthers an, modifiziert sie aber signifikant: Während Luther Müntzer vorgeworfen hatte, keine Rücksicht auf die Eigenheit der deutschen Sprache zu nehmen, so lautet der Vorwurf Bucholz' an Müntzer, dieser habe "die lateinischen Texte durch deutsche ohne Rücksicht auf die Struktur der gregorianischen Melodien"[99] ersetzt. So ist für Buchholz die Arbeit an den Melodien auch in all ihrer künstlerischen Wertigkeit wichtig; und seine Arbeiten verraten eine immense Sensibilität[100] für die Musik der Gregorianik. "Gregorianik ist Musik und gehört also in den Bereich der Kunst. In der Tat haben wir es ... mit höchster und strengster Kunst zu tun." Sie ehrt Gott, indem sie "bei ihrem Leisten bleibt, also sich nicht schämt, im Bereich der Kunst zu bleiben"[101]. Buchholz entscheidet sich für den romanischen Dialekt, den er mit den Texten der Lutherbibel verbindet.

Ich versuche, Buchholz' Argumentation in vier Schritten zu systematisieren:

a) Absoluten Vorrang vor aller Musik einschließlich der Gesänge hat im Gottesdienst (= Messe) die Verkündigung des Evangeliums, die Predigt. Sie weckt und stärkt den Glauben und kann durch nichts anderes ersetzt werden. Alpirsbach hat eine große Nähe zur Theologie des Wortes eines Karl Barth.

b) Auch die gregorianischen Gesänge (mit Bibeltexten!) haben nicht die Qualität der Verkündigung, da sie entgegen der neuzeitlichen Zuordnung von Wort und Ton nichts auslegen, vertiefen oder dramatisieren wollen. Die Grundthese Buchholz' lautet: Wort und Ton stehen unverbunden nebeneinander und gehorchen ihren je eigenen Regeln; besonders deutlich könne man diesen Tatbestand an den Typusmelodien studieren. "Die Melodien und Texte folgen je ihren Gesetzen; Höhepunkte des Textes fallen nicht notwendig mit den Höhepunkten der Melodie zusammen. Text und Melodie existieren sozusagen unabhängig voneinander. Oft ist ein Hauptwort melodisch scheinbar unausgewertet; eine unwichtige Silbe steht unter einer melodisch ausgezeichneten Bildung. So stehen Text und Melodie in einer Spannung zueinander, die jedem Teil sein Eigenrecht läßt:[102]



c) Gregorianik ist absichtsloses Spiel auf Gottes Erdboden; sie ist also verankert in einer Theologie der Schöpfung, nicht wie bei Luther auch in einer Theologie des zweiten und dritten Artikels. Streitfragen über rechte Gestaltung sind künstlerisch und nicht historisch, liturgisch[103] oder gar missionarisch zu entscheiden. Gregorianik ist weltliche, menschliche Musik und darum auch in die Verantwortung der Menschen gegeben. Musik wird entmythologisiert. Gefundene Lösungen sind nicht für alle Zeiten gültig; sie sind vorläufig endgültig.

d) Nun ist die gregorianische Musik mit Texten der Bibel kombiniert. Gerade weil Gregorianik nicht dem Wort dient und es auslegt, muß die Auslegung der Bibeltexte von einer anderen Institution übernommen werden. Der Verzicht auf Auslegung in der Musik fordert die Predigt heraus. Und so schließt sich der Kreis: Darin ist Gregorianik wahrhaft liturgische Musik, indem sie auf die Qualität "Verkündigung" verzichtet und so die Predigt herausfordert.[104]

Die Kirchliche Arbeit Alpirsbach hat mit ihrem Alpirsbacher Antiphonale eine Vielfalt gregorianischer Gesänge erschlossen. Auch ist gegenüber manchem Liturgiker die theologische Begründung der Kirchenmusik in der Freiheit der Kunst hilfreich, da sie die Musik nicht ständig mit irgendwelchen theologischen Ansprüchen überfordert. Auf der anderen Seite ist aber fraglich, ob dieses Konzept angesichts des Selbstverständnisses, wie es sich in den Kompositionen zeigt, angemessen ist. Ferner ist zu fragen, ob die immer wieder ausgesprochene Hochschätzung der Gregorianik als unabhängiger Kunst der Mehrschichtigkeit der Musik gerecht wird.

5. Einen anderen Ansatz finden wir bei K.B. Ritter, der in Verbindung mit der Ev. Michaelsbruderschaft das umfangreiche Werk "Die eucharistische Feier"[105] herausgegeben hat. In der Einführung beschäftigt er sich auch mit dem deutschen Choral. Für unseren Zusammenhang sind folgende Gedanken wichtig:

a) Ritter geht von der Fleischwerdung des Logos aus, also der Inkarnation, und versteht das Ereignis des Wortes als "leibhaftiges Geschehen in Zeit und Raum... . Es ist in seiner vollen Wirklichkeit nicht ohne Klangleib"[106] Das Wort Gottes wird nicht nur als Predigt verstanden, sondern umfassender als Lautwerden des Evangeliums: es schließt z.B. auch Epistel und Evangelium ein.

b) Der Klang der Musik erschließt geistliche und emotionale Tiefenschichten, so daß sich Texte mit bestimmten Melodien unlösbar verbinden. "Singend wird das Wort meditiert"[107], d.h. in die Mitte geholt.

c) Auch Ritter fordert, daß musikalische und sprachliche Betonungen zusammenfallen. Die bisherigen Ergebnisse (1961!) beurteilt Ritter

skeptisch. "Die Einheit zwischen Sprache und Melodie...kann vielleicht auch gar nicht erreicht werden, solange wir nicht den Mut finden, den tradierten, ursprünglich lateinischen Formen sehr viel freier gegenüberzustehen und vom Rhythmus unserer Sprache geleitet die Formen finden, durch deren Komposition die Aufgabe einer musikalischen Gestaltung der deutschen Liturgie zu erfüllen wäre."[108]

6. Was bei Ritter als Defizit und Forderung genannt wird, scheint mir in der Begegnung evangelischer Bemühung um den gregorianischen Choral und den Erkenntnissen der Semiologie auf den Weg gebracht. Als ein gelungenes Beispiel für solch eine Begegnung ist der Werkstattbericht von G. Hinz und A. Völker "Vom Singen der Psalmen" im JLH 1990/91 zu nennen.

Lehrt die Semiologie, Ausgangspunkt sei die Wortgezeugtheit des gregorianischen Singens, wird sich eine evangelische Kirche, die sich als Kirche des Wortes versteht, - hoffentlich - gerne auf dieses Konzept einlassen.

Und damit kann ich meine Bericht über deutsche Gregorianik in der evangelischen Kirche abrupt beenden, denn die beiden -evangelischen und katholischen - Arme des Stromes sind inzwischen wieder in einem Strom vereint. Der evangelischen und katholischen Kirche ist die Aufgabe deutscher Gregorianik in gleicher Weise gestellt und kann gemeinsam bearbeitet werden. Und was könnte uns in der Ökumene besser verbinden als das Bemühen um das Lautwerden des Wortes Gottes, auf dessen Tragfähigkeit wir vertrauen können.

Anmerkungen:

1. Zur Diskussion vgl. W. Voll, Die musikalische Neuordnung unseres Gottesdienstes, Gütersloh 1954 und O. Dibelius, Die Liturgie der mündigen Gemeinde, Berlin 1959, S. 16ff.

2. M. Luther, Von ordenung Gottis dienst ynn der gemeine. Zitiert nach: W. Herbst, Quellen zur Geschichte des evangelischen Gottesdienstes, Göttingen ^{2}1992, S. 15.

3. Ebd.

4. M. Luther, Tischreden. In: Luther Deutsch, Bd. 9, hg. von K. Aland, Stuttgart 1960, S. 163f. Leider war es mir aus Zeitmangel nicht möglich, die Belegstellen nach der Weimarer Ausgabe anzugeben.

5. H.J. Moser, Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, Berlin-Darmstadt 1954, S. 4.

6. Zitiert nach: H. Goltzen, Der tägliche Gottesdienst. In: Leiturgia Bd. III, Kassel 1956, S. 187.

7. Zitiert nach: M. Jenny, Zwinglis Stellung zur Musik im Gottesdienst, Zürich 1966, S. 10.

8. Vgl. O. Söhngen, Theologie der Musik, Kassel 1967, S. 33.

9. Jenny, ebd. S. 26.

10. Ebd., S. 27.

11. H. Barge, Andreas Bodenstein von Karlstadt, Bd. I, Leipzig 1905, S. 493, These 36.

12. Vgl. die kritische Darstellung von H.-C. Schmidt-Lauber, War Luther ein Liturgiker? In: PTh 72, 1983, S. 377ff.

13. V. Vajta, Theologie des Gottesdienstes bei Luther, Göttingen 1952, S. 43ff.

14. M. Luther, Das neue Testament, das ist die heilige Messe. In: LTA 3, Berlin 1981, S. 58.

15. Vajta, Theologie, S. 113.

16. Ebd.

17. M. Luther, Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche. In: Luther Deutsch, Bd. II, Stuttgart 1962, S. 183.

18. Luther, ordenung. Zitiert nach Herbst, Quellen S. 24.

19. Ebd., S. 24f.

20. Zitiert nach Herbst, Quellen S. 43.

21. Zur alternativen Ausführung des Introitus als Psalmodie: s.u.

22. A. Boës, Die reformatorischen Gottesdienste in der Wittenberger Pfarrkirche von 1523 an. In: JLH 4, 1958/59, S. 14. Boës gibt das Wort "reuterliedleyn" mit "Schlager" wieder.

23. Einzelheiten bei Th. Schrems, Die Geschichte des gregorianischen Gesangs in den protestantischen Gottesdiensten, Freiburg (CH) 1930, S. 5ff.

24. Vgl. Schrems, ebd., S. 11f. Boës, Gottesdienste S. 15.

25. Zitiert nach Herbst, Quellen, S. 71.

26. Schrems, Geschichte, S. 57.

27. Boës, Gottesdienste S. 35.

28. Nach einem Bericht J. Walters aus dem Jahr 1526: Boës, Gottesdienste S. 15f.

29. Luther in einer Tischrede. Zitiert nach C. Mahrenholz, Zur musikalischen Gestaltung von Luthers Gottesdienstreform. In: MuK 5 1933, S. 288.

30. Vgl. auch Karlstadt: Graecus graece, Apher aphrice, Germanus germanice, psallet et oret. Zitiert nach H. Barge Bodenstein, S. 493.

31. LTA 3, S. 65f.

32. Deutsche Messe. Zitiert nach Herbst, Quellen S. 71.

33. Ebd.

34. J. Smend schätzt den Gebrauch einer "unverständlichen Sprache im Gottesdienst ... als einen unerlaubten Luxus" ein. In: Die evangelischen deutschen Messen bis zu Luthers Deutscher Messe, Göttingen 1896, S. 250.

35. Zitiert nach Schrems, Geschichte S. 11.

36. Zitiert nach Mahrenholz, Gestaltung, S. 288.

37. Zitiert nach Herbst, Quellen, S. 58.

38. Zitiert nach Mahrenholz, Gestaltung, S. 291.

39. Zu Kyrie und Agnus Dei: s.u.

40. Vgl. Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik I,1, Göttingen 1941, S. 346f.

41. Mahrenholz, Gestaltung, S. 291

42. O.Brodde, Evangelische Choralkunde. In: Leiturgia Bd. IV, S. 420f.

43. C. Mahrenholz, Art. Altargesang, MGG I, Sp. 382f.

44. Zu ergänzen ist: und Lektionstönen.

45. Mahrenholz, Altargesang, Sp. 383.

46. So der Bericht von J. Walter bei M. Praetorius. In: Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik I,1, S. 23. Vgl. die gänzlich anderen Zuordnungen bei G. Hinz und A. Völker, Vom Singen der Psalmen. In: JLH 33, 1990/91, S. 16f.

47. Th. Müntzer, Schriften und Briefe. Kritische Gesamtausgabe, hg. von G. Franz, Gütersloh 1968, S. 210. 213.

48. Ebd., S. 161.

49. Ebd.

50. Ebd., S. 162.

51. Ebd., S. 163.

52. Ebd., S. 163f.

53. K. Honemeyer, Thomas Müntzer und Martin Luther. Ihr Ringen um die Musik des Gottesdienstes, Berlin 1974, S. 53.

54. F. Blume, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, Kassel 1965, S. 2. 23f.

55. Honemeyer, Müntzer und Luther, S. 56.58.

56. Ebd., S. 46f.

57. Die musikalischen Grundlagen zu Luthers Deutscher Messe. In: Luther-Jahrbuch 10, 1928, S. 164.

58. Ebd., S. 127.

59. Honemeyer, Müntzer und Luther, S. 8.

60. Ebd., S. 115.

61. G. Seebaß, Art. Müntzer. In: TRE Bd. 23, S. 414ff.

62. Art. Gregorianik II. In: TRE Bd. 14, S. 197.

63. Die Entwicklung der Hymnologie seit etwa 1950. In: ThR NF 43, 1978, S. 389.

64. Mahrenholz, Gestaltung, S. 294.

65. Graduale Triplex, Sollsmes 1979, S. 47. Schrems, Geschichte S. 66.

66. Graduale Triplex, S. 765. Mahrenholz, Gestaltung, S. 295.

67. Mahrenholz, ebd.

68. Blume, Geschichte, S. 37.

69. Vgl. für die Zeit J.S. Bachs: G. Stiller, Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit, Kassel/Basel 1970, S. 75ff.

70. Ausnahmen wie die Chorordnung von Bayreuth (1755) bestätigen die Regel: Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik, S. 265.

71. U. Leupold, Die liturgischen Gesänge der evangelischen Kirche im Zeitalter der Aufklärung und Romantik, Kassel 1933, S. 52.

72. Vgl. Blume, Geschichte, S. 221ff.

73. Zitiert nach Leupold, Gesänge, S. 44.

74. Reinhold bei Leupold ebd., S. 44f.

75. Eisenschmidt bei Leupold ebd., S. 44.

76. Leupold ebd., S. 30ff. Voll, Neuordnung, S. 8.

77. Kliefoth. Zitiert nach Schrems, Geschichte, S. 128.

78. Schrems, ebd.

79. Natorp, Über den Gesang in den Kirchen der Protestanten, 1817. Zitiert nach Schrems, ebd., S. 122.

80. L. Schöberlein, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs, Göttingen 1865, S. 283.

81. Ebd., S. 1.

82. W. Löhe, Das Kirchenbuch, Neuendettelsau, ^{3}1928, S. XIf.

83. Schrems, Geschichte, S. 125.

84. E. Naumann, Über die Einführung des Psalmengesanges, Berlin 1856, S. 4.

85. Zitiert nach: F. Schulz, Psalmengesang in der Gemeinde nach lutherischer Tradition. In: MuK 63, 1993, S. 9. Kade dagegen verändert den deutschen Text, um die gregorianischen Melodien unverändert beibehalten zu können (Schulz ebd.).

86. F. Riegel. In: Schöberlein, Schatz, S. 14.

87. J.G. Mehl, Einführung in den Psalmengesang, Zeilitzheim 1950, S. 22.

88. Ebd., S. 9.

89. Schöberlein, Schatz, S. 51.

90. Ebd., S. 8.

91. Bd. 16, Leipzig 1905, S. 225.

92. Mehl, Einführung, S. 9.

93. Kleines Kantionale I, hg. v. Ev.-Luth. Kirchenrat, München ^{2}1976, S. III.

94. O. Brodde, Bemühungen um eine deutsche Gregorianik, MuK 24, 1954, S. 22.

95. J. Stalmann, Gregorianik, S. 198.

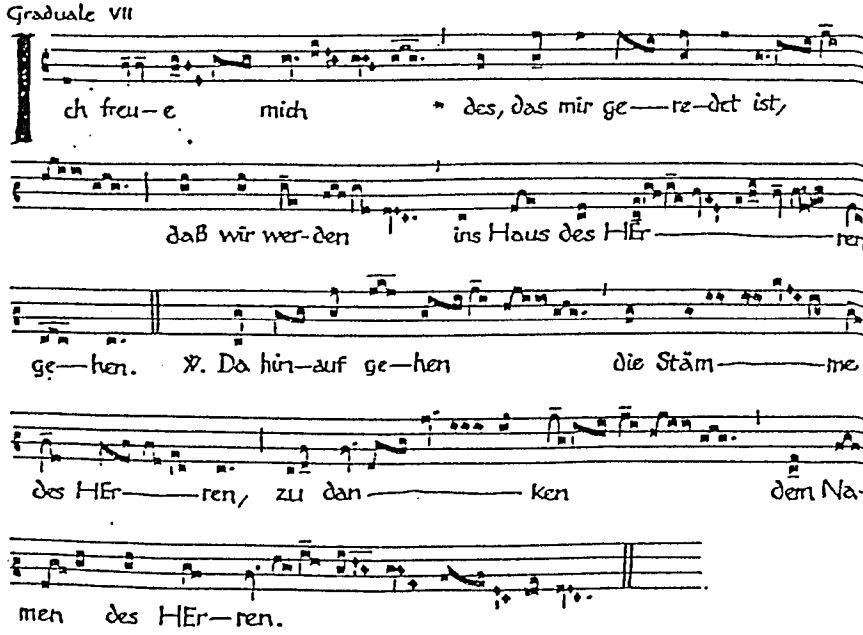
96. Brodde, Bemühungen, S. 24.

97. Voll, Neuordnung, S. 33.

98. Gregorianik in der Gegenwart ? In: Quatember 18, 1953/54, S. 161.

99. Gregorianik heute. In: Liturgie und Gemeinde, hg. v. J. Mehlhausen, München 1971, S. 68.

100. Man sehe sich nur einmal Buchholz' Handschrift an. Ebd., S. 273.



101. Gregorianik heute. Ebd., S. 65.

102. Ebd., S. 72.

103. Ebd.

104. Ebd., S. 66f.

105. Kassel 1961.

106. Ebd., S. 35.

107. Ebd.

108. Ebd., S. 39.

Vom Schriftwort zum Klangwort

Godehard Joppich

Die ältesten Aufzeichnungen jener Gesänge, die wir Gregorianischen Choral nennen, stammen aus dem ersten Viertel des zehnten Jahrhunderts. Es handelt sich dabei noch nicht um Notation, wie man die graphische Darstellung von Musik später nennt. Die Zeichen, die benutzt werden, geben keine genaue Tonhöhe an. Unabhängig voneinander in verschiedenen Regionen Westeuropas entstanden, haben sie jedoch offensichtlich eine Gemeinsamkeit: sie haben die Bewegungen dessen zum Ursprung, der mit seinen Gesten die auswendig singende Gruppe von Kantoren leitete, denen der Vortrag dieser Texte anvertraut war.[1] Die auf das Pergament übertragenen Dirigierbewegungen wurden deshalb Neumen genannt, nach dem griechischen Wort "neuma", d.h. Geste, Wink.

Unter diesen Neumenschriften ist die von St. Gallen nicht nur die älteste, sondern auch, wie im folgenden gezeigt werden soll, die vollkommenste, was nicht nur die Form der Zeichen, sondern vor allem deren Aussagefähigkeit betrifft, die durch Hinzufügung von Zusatzzeichen in Form von Strichen und Buchstaben noch gesteigert werden kann.[2] Während die anderen linienlosen Neumenschriften bereits im 11. Jahrhundert verschwanden, und sich die schon Ende des 10. Jahrhunderts auftauchenden, primär tonhöhenorientierten und bald auch auf Linien geschriebenen Notationen schnell verbreiteten und durchsetzten, hat St. Gallen noch drei Jahrhunderte an seinen adiastematischen Neumen festgehalten.

Wie alle Neumenschriften des 10. Jahrhunderts waren auch die St. Galler Neumen unter dem Druck einer immer stärker und spürbarer werdenden Unsicherheit entstanden. Was bis dahin über einige Generationen und den Zeitraum von mehr als hundert Jahren mit größter Genauigkeit mündlich

weitergegeben worden war, drohte plötzlich zu entgleiten. Ursache dafür kann nicht ein generelles Nachlassen der Merkfähigkeit gewesen sein, sondern wohl eher die Tatsache, daß sich das "Inter-esse", das ungeteilte "Dabeisein" der hörend Lernenden zu verlagern begann. Da war einerseits die explosionsartige Ausweitung des bis dahin überschaubaren Repertoires der liturgischen Texte durch die Ende des 9. Jahrhunderts einsetzende poetisch wie theologisch faszinierende Tropen- und Sequenzendichtung. Da begann aber gleichzeitig auch etwas ganz Neues: eine zweite Stimme fing an, sich neben der bisher einzigen "vox" zu bewegen und mitzuklingen.[3] War es bis jetzt der Sinn der Worte gewesen, auf den sich Ohr und Herz[4] beim Memorieren von Text primär konzentrierten, und um den es bei der von den Mönchen durch Jahrhunderte geübten *ruminatio*, dem meditierenden "Wiederkäuen" der heiligen Texte, ausschließlich ging,[5] - nun begann (auch im liturgischen Vollzug) das rein akustische Phänomen von Klang und Zusammenklang Interesse zu gewinnen und Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Konnte das ohne Minderung der Konzentration auf das Wesentliche, nämlich auf den Sinngehalt des Textes geschehen? Konnte man auf den Wohlklang zwischen *vox principalis* und *vox organalis* achten und gleichzeitig noch die *suavitas*, die Süße des Wortes schmecken, in dem sich die "Freundlichkeit Gottes" mitteilen wollte? Welche und wieviele Gründe es auch gewesen sein mögen, die die Unsicherheit verursacht hatten, es gab sie, und ihr drohte Wesentliches zum Opfer zu fallen.[6]

Diese Entwicklung scheint Anfang des 10. Jahrhunderts beinahe überall in Westeuropa gleichzeitig einen Punkt erreicht zu haben, der es notwendig erscheinen ließ, Zeichen zu erfinden, die eine graphische Fixierung dessen ermöglichen sollten, was bisher jeder "verinnert" in sich trug, - jene Texte nämlich, deren kunstvoller Vortrag wesentlich zur Feier römischer Liturgie gehörte.[7] Der Bewahrung dieser Texte, die man - wenn auch mit Vorsicht - auch "Gesänge" nennen kann, galt nämlich zweifellos ausschließlich die Erfindung der Neumenschrift, der historische Befund der ältesten Handschriften beweist das. Fast gleichzeitig, nämlich mit Beginn des 10. Jahrhunderts, beginnt sich dann

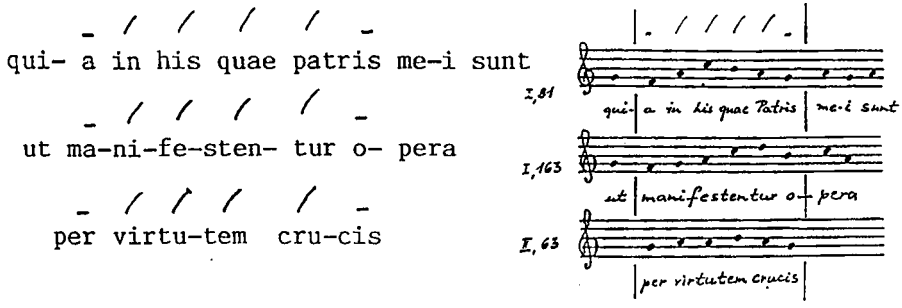
auch der neue Name für dieses Repertoire zu verbreiten: Cantus Gregorianus.

Die Selbstverständlichkeit, mit der wir im Zusammenhang mit Gregorianischem Choral von Gesängen, d.h. also von "Musik" sprechen, birgt die Gefahr in sich, daß wir dabei Wesentliches übersehen. Wenn wir darunter nämlich primär eine bestimmte, zeit- und stilbedingte ästhetische Ordnung akustischen Materials glauben verstehen zu dürfen, und infolgedessen auch in der Praxis das ästhetische Element dieser mittelalterlichen Gesänge samt ihren historisch-ausführungstechnischen Schwierigkeiten in den Vordergrund stellen, belehrt uns die Beschäftigung mit der St. Galler Neumenschrift eines Besseren.

Wenn nämlich graphische Zeichen erfunden wurden, um zu verhindern, daß Unsicherheit im Umgang mit dem gregorianischen Repertoire weiter um sich griffe, so ist wohl anzunehmen, daß die Visualisierung durch Zeichen auf dem Pergament darauf abzielte, genau das festzuhalten, was der kollektiven Erinnerung zu entgleiten drohte, bzw. genau das sichtbar zu machen, worauf es beim (gesungenen) Vortrag der (liturgischen) Texte in erster Linie ankam. Das aber scheint nicht die Tonhöhe gewesen zu sein, nicht eine Musik zu oder über den Worten, sondern der ihnen entsprechende, ihren Sinn erst vervollständigende Klang, das perfekte Hörbarmachen ihres logischen wie theologischen Aussagegehalts. Die Neumenschrift von St. Gallen beweist uns das.[8]

Zur graphischen Wiedergabe einer Folge einzelner Töne, wie das z.B. bei einer Antiphon im syllabischen Stil der Fall ist, stehen der St. Galler Neumenschrift nur zwei Zeichen zur Verfügung: die Virga / und der Tractulus –. Letzterer nur für den jeweils tiefsten Ton des melodischen Umfelds, ersterer für alle anderen, aufsteigende, hohe u. absteigende. Die genaue Tonhöhe aber ist aus diesen Zeichen nicht erkennbar. Das zeigen die folgenden drei Beispiele, die aus dem Codex des St. Galler Mönchs Hartker entnommen sind. Es ist die älteste Quelle der Gesänge zum Stundengebet.[9] In drei Antiphonen findet sich nachstehende identische Zeichenfolge: – //// – , vier Virgen zwischen je einem

Tractulus davor und dahinter. Die Tonhöhen der jeweils darunter stehenden Silben waren aber nicht identisch. Wie sie hießen, ist im Fünf-Linien-System danebengeschrieben. Zwei voneinander völlig unabhängige und geographisch voneinander weit entfernte Handschriften, die später die Gesänge des Stundengebets tonhöhengenau notieren, bestätigen das.[10]



Angesichts dieser Tatsache stellt sich die Frage, ob es überhaupt beabsichtigt war, durch Zeichen dieser Art Melodie aufschreiben zu wollen. Die Geschichte der Restauration des Gregorianischen Chorals im vergangenen Jahrhundert stand von Anfang an unter dem Apriorismus der damaligen Musikwissenschaft, in dem man davon ausging, daß es sich bei den wiederentdeckten Neumenhandschriften um nichts anderes handeln könne, als um die ersten Versuche einer musikalischen Notation. Von ihr aber mußte man erwarten können, daß sie wenigstens die Intervalle zwischen den einzelnen Tönen genau anzugeben vermöchte. Wo dies, wie eben in den linienlosen Neumenschriften, nicht der Fall war, glaubte man, einen Versuch, eine Vorstufe zur Notenschrift vor sich zu haben und folglich auch beiseitelegen zu dürfen.[11]

Man kann kaum annehmen, daß der immense Aufwand für die Niederschriften möglich gewesen wäre, wenn nicht ein kollektives Interesse und somit auch ein tieferer einvernehmlich empfundener Sinn zugrunde gelegen hätte. Diese Annahme wird auch gestützt durch das in allen soziokulturellen Organisationen übliche Prinzip des sozialen

Regulativs, das andernfalls die Verbreitung eines eher sinnlosen Versuchs eingeschränkt hätte. Dieses soziale Regulativ mit bestätigender bzw. fördernder Auswirkung muß auch im Klosterbereich selbst wirksam gewesen sein, wo die Aufgabe bestand, Tierhaut zum Zweck der Beschriftung zu Pergament zu präparieren, zu einem Produkt also, das zahlreiche an Zeit und Mühe aufwendige Arbeitsgänge notwendig machte.

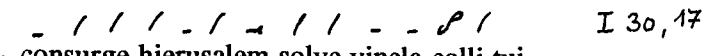
Eine weitere Überlegung geht von der Tatsache aus, die ganz am Anfang schon angesprochen wurde, daß nämlich das Kloster St. Gallen, und mit ihm der von ihm beeinflußte süddeutsche und österreichische Raum noch bis zum 14., ja stellenweise bis ins 15. Jahrhundert an der linienlosen Neumenschrift festhält, während die Möglichkeit einer einwandfreien graphischen Darstellung des tonhöhengenauen Melodieverlaufs sich mindestens ab der Mitte des 11. Jahrhunderts über ganz Westeuropa verbreitet. Es muß schwerwiegende Gründe gegeben haben, sich einem Fortschritt, wie ihn die Diastematie darzustellen schien, zu verschließen, es sei denn, man sah tonhöhentreue Schrift gar nicht als erstrebenswerten Fortschritt an.[12]

Es scheint nicht so schwer, zu finden, worauf Hartker in der Niederschrift der Offiziumsgesänge abzielte, insbesondere bei den schlichten, syllabisch gehaltenen Antiphonen. Da sie, weder zu alltäglicher liturgischer "Gebrauchsmusik" degradiert, noch zu musikalisch-ästhetischen Kunstwerken hochstilisiert[13], zu leisten in der Lage gewesen wären, was ihnen oblag, nämlich dem Psalm, den sie einrahmen, auf verschiedenste Weise Leben und Geist, in jedem Fall Intonation zu verleihen, suchte Hartker, sie dazu zu befähigen, indem er mittels graphischer Zusätze zu den Tonhöhensymbolen Virga und Tractulus Sinn und Bedeutung der Worte, letztlich Geist optimal sichtbar machte.[14]

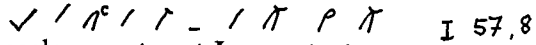
Wie und mit welch sparsamen Mitteln er das fertig bringt, davon soll zunächst die Rede sein, um dann, mit Hilfe dieser Kenntnis, einige Beispiele christologischer Exegese alttestamentarischer Texte durch

in Form von Buchstaben, die zu diesen Zeichen hinzutreten. Erstere sind die weitaus häufigeren: entweder wird am oberen Ende der Virga oder an der rechten Seite des Tractulus ein kleines Strichlein, Episem genannt, im 90°-Winkel angefügt (↗ bzw. ⊸), oder der Strich der Virga wird oben zu einer kleinen Öse eingerollt. Beide, Episem und Öse haben das gleich Ziel: sie sollen darauf aufmerksam machen, daß der Vokal der so bezeichneten Silbe, deren Qualität oder Funktion entprechend zum Klingen kommt. Mit den verschiedenen Einsatzmöglichkeiten und Funktionen des Episems sei begonnen.

Zunächst einmal findet sich ein solches Episem über Endsilben von Worten, durch deren Verzögerung dem Hörer die Gliederung eines Gedankenganges hörbar gemacht wird, denn die Textschrift kannte zu damaliger Zeit noch keine Interpunktionszeichen. Da aber Textverständlichkeit ohne Gliederungszäsuren nicht möglich ist, ist dies die erste beobachtbare Funktion des Episems.


I 30,17

consurge hierusalem solve vincla colli tui..


I 57,8

Ecce video caelos apertos et Jesum stantem..

Sodann sind Episeme auch an Virgen oder Tractuli über Akzentsilben, um darauf hinzuweisen, daß die Betonung dieser Silbe der Sinnschwere des Wortes entsprechen sollte.

I 30,9

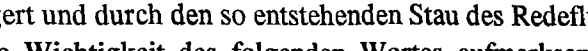
ad lumen redeunt caeci..


I 44,13

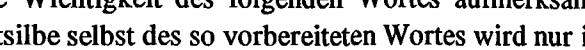
Suscepimus deus misericordiam tuam..

Die Betonung eines wichtigen Wortes kann auch dadurch kenntlich gemacht werden, daß auf der Endsilbe des vorhergehenden Wortes ein Episem steht. Durch die Dehnung der Endsilbe wird der Redefluß

verzögert und durch den so entstehenden Stau des Redeflusses im Voraus auf die Wichtigkeit des folgenden Wortes aufmerksam gemacht. Die Akzentsilbe selbst des so vorbereiteten Wortes wird nur in Ausnahmefällen ihrerseits noch durch ein Episem hervorgehoben. Diese Schreiblogik entspringt einer Schreibökonomie, die wir in der Neumenschrift von St. Gallen an verschiedenen Stellen antreffen, und die nicht immer unserer Vorstellung von Logik und Kohärenz entspricht.


I 44,10

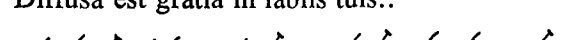
Diffusa est gratia in labiis tuis..


I 39,2

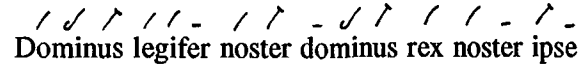
Dominus legifer noster dominus rex noster ipse veniet..

Eine Verwechslung mit dem Gliederungsepisem ist deswegen ausgeschlossen, weil das Episem auf der Endsilbe eines Wortes steht, dem keine Gliederungszäsur folgen darf, weil die syntaktische Struktur noch nicht vollständig ist.

Sehr häufig findet sich anstelle des Episems, oder diesem hinzugefügt, der Buchstabe ϰ , Abkürzung für *exspecta* (d.h. warte, mach nicht zu schnell weiter!), um ein bewußteres Innehalten und Zögern zu erreichen.

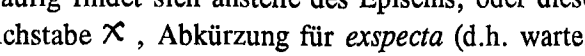

I 30,1

Dabo in sion salutem et in hierusalem gloriam meam..

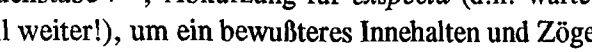

I 29,17

Hierusalem gaude gaudio magno..

Auch bei einem Stau zur Hervorhebung eines folgenden wichtigen Akzents kann ein ϰ stehen, um die Wirkung des Staus bzw. der Betonung noch zu erhöhen.

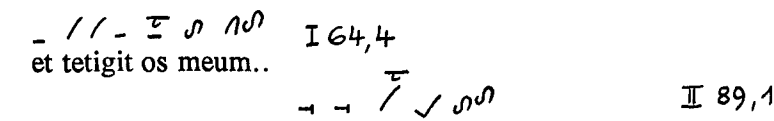

I 43,12

Rex pacificus magnificatus est..

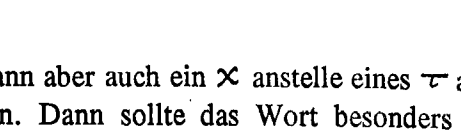

I 30,2

Montes et omnes colles humiliabuntur..

Zur Steigerung einer Betonungsintensität kann ebenfalls ein Buchstabe hinzugefügt sein, und zwar ein τ für *tenere*: halten, aushalten. Während das Episem allein in jedem Fall schon einen "temporalen Akzent", also eine Längung des Vokals dieser Silbe fordert, scheint das hinzugefügte τ an diesen Stellen weniger eine Aufforderung zu noch längerer Dehnung zu sein, als vielmehr zu einer ebenfalls vom Text geforderten Betonungsdynamik zugunsten einer noch stärkeren, eben "nachdrücklichen" Betonung. Die Akzente, um die es geht, bestätigen dieses Verständnis.

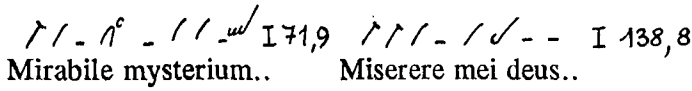


Es kann aber auch ein ϰ anstelle eines τ an einem gewichtigen Akzent stehen. Dann sollte das Wort besonders lange erklingen, wohl eher nachdenklich als nachdrücklich:



Episeme stehen auch an Virgen über prätonischen Silben, d.h. über ein oder zwei Silben, die der akzenttragenden Silbe eines wichtigen Wortes vorangehen. Ihre durch das Episem angemahnte Verzögerung verhindert, daß ein solches Wort zu schnell und zu unbedacht angegangen wird, so daß eine der Bedeutung des Wortes entsprechende Betonung nicht mehr zum Tragen kommen kann. Das prätonische Retardieren (oft noch durch ein τ verstärkt), will rechtzeitig auf die Bedeutsamkeit des Wortes aufmerksam machen und zum Verlangsamen mahnen. Denn richtige Be-tonung sollte als richtige Tongebung schlechthin verstanden werden, d.h. sie kann sich nicht nur auf die Hervorhebung der Akzentsilbe beschränken, sondern muß der Bedeutung des Wortes auch intonatorisch, d.h. in Klang und Sprechtempo gerecht werden. Auffallend ist auch hier

wieder die schon oben erwähnte Ökonomie der Zeichensetzung. Die der Akzentsilbe vorangehende(n) Silbe(n) weist/weisen durch Zusätze im Voraus auf die notwendige Verzögerung hin, während die betonungtragende Silbe selbst in einem solchen Fall fast nie ein Episem bekommt. Das ist ein Zeichen für ihre selbstverständliche, dem Sinn und Kontext entsprechende Klangqualität. - Hier drei Beispiele:[15]


I 71,9 I 138,8
Mirabile mysterium.. Miserere mei deus..


I 40,15
sedentes in tenebris et umbra mortis..

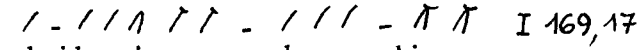
Wer diese Beispiele halblaut vor sich hin spricht und dabei, die Episeme befolgend, die erste bzw. die beiden ersten Silben im Tempo zügelt, wird merken, was es bedeutet, dem Wort Zeit zur Entfaltung seines Klanges und damit zur Entfaltung seines Sinns zu geben. Schneller gesprochen, wird das Wort zwar akustisch verstanden, kann aber nicht wirklich be-griffen werden.

Schließlich findet sich ein Episem sehr häufig auch über der Endsilbe eines Wortes, das innerhalb des Satzes besonderes Sinngewicht hat. Je stärker nämlich die Betonungsenergie ist, die den Wortakzent hervorhebt, umso wichtiger ist die Funktion der Endsilbe. Wenn sie die Betonungsenergie der Akzentsilbe nicht auffängt und gleichsam für einen Augenblick anstauend festhält, verebbt dieser Impuls (und damit auch die intendierte Wirkung) nahezu spurlos mit den folgenden Silben. Der Größe der aufgewendeten Betonungsenergie muß die "Bremsfunktion" der Endsilbe in der Dauer entsprechen. Das zeigen die folgenden Beispiele.


I 70,14
creator generis humani animatum corpus sumens..

Mit dem Episem am Tractulus und der Aufforderung "warte" (→x) wird einem außerordentlich starken Akzent Rechnung getragen. Der Nach-

druck durch den Hochtonakzent, aber noch mehr die Zäsur nach der Endsilbe vermitteln das große Staunen, das in diesen Worten hörbar wird: der Schöpfer selbst nimmt die Gestalt seines Geschöpfs an! - Nicht ganz so nachdrücklich ist die Betonung im Jesuswort (Lc 22,15):



Desiderio desideravi pasca manducare vobiscum..

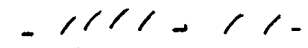
Dem Wort *pasca* ist kein ⤫ beigegeben. Es dürfte auch gar nicht hinzugefügt sein, denn dadurch würde der Zusammenhang des Ausdrucks *manducare pasca* zerrissen. - Im dritten Beispiel ist die Hinzufügung des ⊤ zur Mahnung, dem Vokativ *Pater* die entsprechende Intensität zu geben:

Volo pater ut ubi ego sum..

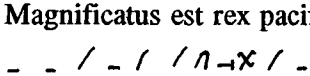
Die drei eben zitierten Beispiele zeigen, mit welcher Ökonomie der Mittel, zugleich aber mit welcher das Wesentliche treffenden Effektivität, St. Galler Neumenschrift den Nuancenreichtum sprachlicher Äußerung wiederzugeben vermag. Die Betonung von *creator* geschieht stark und mittels spannungsvollem Hochton (⌿), die Endsilbe wird abgesenkt und verzögert und der Redefluß bewußt unterbrochen (⊣⤫), wodurch der Akzent noch dezisiver wirkt. - Das Wort *pasca* hingegen behält auf der Endsilbe Spannung und Höhe (/), um den Zusammenhang mit den folgenden Worten anzukündigen. - Der Vokativ *pater* schließlich wird schon auf der Akzentsilbe tiefer gelegt, um ihn als Einschub zwischen *volo ut*.. hörbar zu machen. Das beigefügte ⊤ mahnt, der eindringlichen Intensität dieses Wortes gerecht zu werden.

Wie sich also die Betonungsenergie der Akzentsilbe auf die Endsilbe auswirkt, so läßt sich umgekehrt auch aus dem graphischen Hinweis auf einen Betonungsstau auf der Endsilbe auf die Intensität der vorausgegangenen Akzentbetonung rückschließen. Das ist in jenen Fällen von Wichtigkeit, wo letztere gar nicht graphisch kenntlich gemacht ist, das

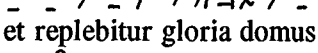
Wort selbst also offensichtlich Hinweis genug ist auf seinen Bedeutungsgehalt. So zum Beispiel:


I 43, 13

Magnificatus est rex pacificus..


I 33, 13

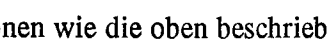
et replebitur gloria domus domini..


I 18, 8

In illa die stillabunt montes dulcedinem..

Ob also ein Wort in seiner Gewichtigkeit wahr-genommen wird oder nicht, hängt deshalb entscheidend von der Endsilbe ab. Es ist, als würde dem Hörer durch deren Verzögerung noch für den Bruchteil einer Sekunde die Chance gegeben, dem Wort, besser gesagt, seinem Echo zu lauschen und (sozusagen im letzten Augenblick) seiner Bedeutung inne zu werden.

Nun noch eine Ergänzung, die alle bis hierhin aufgezählten Funktionen des Episems mit oder ohne Zusatzbuchstaben betrifft. In all diesen Fällen kann anstelle der Virga oder des Tractulus mit Episem auch eine Virga stehen, deren Strich oben in einer Öse endet:  . Ihr Auftreten ist durch eine bestimmte Konsonantenkonstellation zwischen der so bezeichneten und der folgenden Silbe bedingt. Mit der Öse ist der Hinweis verbunden, daß der Vokal dieser Silbe trotz der folgenden Konsonanten klanglich nicht zu kurz kommen darf. Die Neume erfüllt also nahezu die gleichen Funktionen wie die oben beschriebene Virga mit Episem. Die folgenden Beispiele sollen das zeigen:

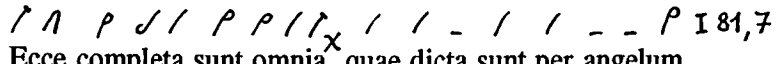

I 30, 14

Beatam me dicent omnes generationes..

Der Hochtonakzent () über *be-a-tam* wird über der Endsilbe durch abgefangen. Auf der Endsilbe von *dicent* deutet das gleiche Zeichen einen Stau an, der die Wirkung des folgenden Akzents vorbereitet. Dieser ist außerordentlich stark: die Betonung von *omnes* soll durch die beiden

Konsonanten nichts an Klang und Dynamik einbüßen, deshalb endet die Pes-Graphie in einer Öse. Doch damit nicht genug: die Endsilbe soll diese Betonungsdynamik noch durch eine Zäsur (x) vor zu schnellem, nivellierendem Weiterlesen schützen. Es ist eine bemerkenswerte Selbsteinschätzung, die aus dieser Betonung herausklingt und umso erstaunlicher ist, da die Sprechende sich doch am Anfang desselben Satzes als "niedrige Magd" bezeichnet (*quia* respexit humilitatem ancillae suae). Nun aber behauptet sie selbstbewußt:
"**Selig**werden mich preisen' **alle** Geschlechter".

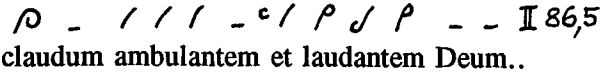
Die Antiphon, mit der im Codex des Hartker die Oktav des Festes der Epiphanie des Herrn, und damit die ganze Weihnachtszeit abgeschlossen wird, lautet:



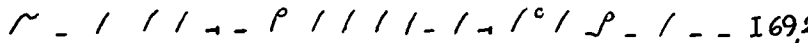
Ecce completa sunt omnia, quae dicta sunt per angelum..

Zunächst die starke Betonung von *ecce*, dann die prätonische Verzögerung des Wortblocks *completa sunt*, und auf dessen Endsilbe *sunt* der Stau vor dem Wortakzent o-mnia: dreimal also die Neume . Danach die Endsilbe desselben Wortes - ohne Absenken der Stimme (denn der Relativsatz hängt ja davon ab!), wohl aber mit dem Abfangen der Betonungsenergie durch eine Virga mit Episem: "Wahrhaftig - **vollendet ist**' **alles**, was der Engel gesagt hat.."

Die in der Neumenschrift des Codex Hartker erkennbare Sorgfalt im Hinblick auf optimales Textverständnis und entsprechenden Vortrag, schließt auch Hinweise mit ein, die die Aufgabe haben, falsche Betonungen oder Gliederungszäsuren zu vermeiden. Dazu dient die Verwendung der Buchstaben c und ſt, die beide in fast gleicher Funktion Anwendung finden. c ist Abkürzung für *celeriter* (= rasch, schnell), ſt ist Abkürzung für *statim*, *strictim* (= sofort, gleich anschließend).

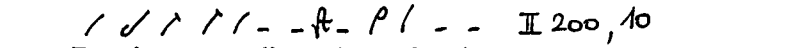


Vidit populus claudum ambulantem et laudantem Deum..



Laverunt stolas suas et candidas eas fecerunt in sanguine agni.

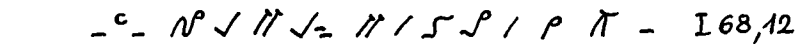
Im ersten Beispiel bremst die Neume (eine um des Diphthonges willen augmentierte Clivis) das Wort *claudum* ab, um danach eine Zäsur entstehen zu lassen, die die Zusammengehörigkeit der beiden Partizipia hörbar werden läßt, worauf das zwischen ihnen stehende c hinweist. Und auch im zweiten Beispiel sorgt der gleiche Buchstabe für die sinnvolle Vervollständigung der Aussage. Allerdings macht die Virga mit Öse bereits über dem *et* darauf aufmerksam, daß man es verzögert aussprechen sollte. Der Eindruck muß vermieden werden, es handle sich um eine simple Reihung zweier Synonyma: *laverunt et candidas fecerunt*.



Dominus custodit te ab omni malo..

Die Betonungsschwere von *custodit te* wird durch einen Stau auf der Endsilbe von *dominus* und durch ein retardierendes Episem auf der prätonischen Silbe vorbereitet. Das Bedürfnis, diese Betonungsdynamik durch eine entsprechende Zäsur abzufangen, ist natürlich. Doch sollte im Klang der Endsilbe die Verbindung zum folgenden angekündigt werden.

Eben wurde das Wort *omni* seiner Bedeutung entsprechend durch eine Virga mit Öse dargestellt. Nun folgt im nächsten Beispiel das gleiche Wort, diesmal aber mit doppeltem Hinweis auf den jetzt vom Kontext geforderten Vortrag, in dem *omnes* nahezu übergangen wird.

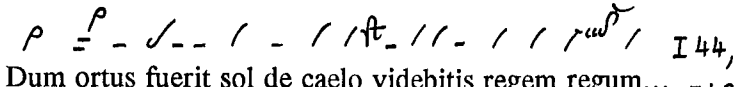


Omnes sancti clamant: Vindica sanguinem nostrum..

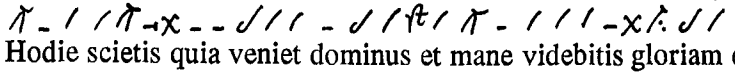
Schon die beiden Tractuli zeigen die tiefe Lage und damit den proklitischen Sog, in dem das Wort *omnes* steht. Letzterer wird noch durch das c unterstrichen. Auch ohne Neumen im Detail zu kennen, ist aus den

Neumen zu ersehen, wie die Dynamik zunächst auf *clamant*, und dann über dessen stark retardierende Endsilbe hinweg auf den Akzent *vindica* zielt.

Sehr häufig stehen diese Buchstaben, um eine gewisse Zielstrebigkeit, ein ungeduldiges Drängen im Tonfall zu monieren, bzw. um einer distanzierten "Objektivität", - man könnte aber genauso gut sagen: um einer aus mangelndem Einfühlungsvermögen resultierenden Spannungslosigkeit im Vortrag vorzubeugen:


I 44,1

Dum ortus fuerit sol de caelo videbitis regem regum... I 42,17



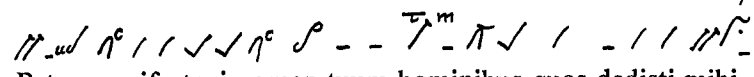
Hodie scietis quia veniet dominus et mane videbitis gloriam eius

Zweimal soll die Erfüllung der adventlichen Sehnsucht, das Schauen *(videbitis)*, in der Stimmführung hörbar gemacht werden. Aufmerksamer Betrachtung wird dabei nicht entgangen sein, wie in beiden Fällen allein schon das Zeichen der Virga auf den beiden Endsilben (*de caelo* und *dominus*) einen von Spannung getragenen Ton andeutet.

Das also sind - angedeutet - die wichtigsten Funktionen der Zusatzzeichen in der St. Galler Neumenschrift, wenn es sich um die Niederschrift syllabischer Antiphonen handelt. Gerade der Einsatz der beiden letzten Buchstaben zeigt, daß ein dem Sinn entsprechender Vortrag auch die innere Teilnahme, die Betroffenheit des Sprechenden einschließen muß.

Nun soll zum Abschluß dieses Abschnitts noch ein Beispiel zeigen, wie es von den bisher behandelten, scheinbar rein vortragstechnischen Anweisungen der Hartkerschen "Sinnschrift" nur ein kleiner Schritt ist zu theologischer Sinndeutung.

II 67,14



Pater manifestavi nomen tuum hominibus quos dedisti mihi..

Hörenswert wäre zu allererst der von den Neumen vorgezeichnete Klang des Wortes *Pater*: die vibrierende Intensität der ersten Silbe und die beschwörend drängende Dynamik der zweiten. Dann beginnt sofort der Sog des Wortakzents *manifestavi*, der die drei prätonischen Silben zu sich zieht[16] und zusammen mit der folgenden Endsilbe in aufwärtsschwingendem Ton erklingt. Aus der in der Endsilbe von *manifestavi* aufgestauten Dynamik löst sich ohne Betonungsschwerkraft das Wort nomen[17], retardiert seinerseits unmerklich auf seiner eigenen Endsilbe, und läßt dann das *tuum* in ruhiger Betonung hörbar werden. Dann folgt das Wort, auf das es uns in diesem Zusammenhang ankommt: *hominibus*. Die erste Silbe ist stark verlangsamt auszusprechen (Episem an der Virga und der Zusatz *tenere*, der jedoch etwas abgeschwächt wird durch den Zusatz *m*, Abkürzung für *mediocriter*: nicht zu viel!). Damit erhält das Wort ein Gewicht, das aufhorchen läßt. Dadurch wird verhindert, daß man über *hominibus* hinweg gleich in den Relativsatz hinein liest, wo normalerweise das Betonungsgewicht liegt. Das wäre richtig, wenn der Text so lauten würde, wie im Vers Jo 17,6: *manifestavi nomen tuum hominibus quos dedisti mihi de mundo* Das Attribut *de mundo* ist es, das hier die Betonung auf sich zieht und damit auch das Verständnis des Satzes entscheidend beeinflußt: Kundgemacht hat Jesus den Namen des Vaters jenen aus der Welt Auserwählten, die im Abendmahlssaal um ihn saßen - und nur ihnen. Im vorliegenden Beispiel aber verändert nicht nur das Fehlen des Attributs *de mundo* die Aussage[18], sondern diese wird schon vorher durch die bewußte Pointierung von *hominibus* verändert. Die durch das starke Ritardando der ersten Silbe geforderte Bedachtsamkeit, mit der dieses Wort auszusprechen ist, und der Nachdruck auf der Endsilbe (✓), der es gegenüber dem folgenden abgrenzt, - beide weisen auf ein anderes Verständnis hin. Denn der Kontext des Satzes ist hier ein anderer als in Jo 17. Die Liturgie nämlich legt dieses Wort (als Magnificat-Antiphon *In vigilia ascensionis domini*) jenem Jesus in den Mund, der im Begriff ist, endgültig zum Vater heimzukehren, und gleichsam in einem Wort Auftrag und Ziel seiner gesamten messianischen Mission zusammenfaßt, die ja nicht zu Ende ist mit seiner Himmelfahrt, die mit dem Pfingstfest eigentlich erst beginnen wird. In diesem Augenblick weitet sich sein Blick in unendliche räumliche wie zeitliche Dimensionen,

und der Unterton stark bewegter Freude im Wort *manifestavi*, auf den oben schon hingewiesen wurde, wird so verständlich. Wollte man diesen "Tonfall", wie die Neumen ihn vorzeichnen, ins Deutsche übersetzen, so müßte man vielleicht sagen:
Vater, wer du wirklich bist, habe ich kundtun dürfen' **allen** Menschen - du hast sie mir gegeben (sie alle hast du mir übergeben, anvertraut).

Nun sollen noch ein paar Beispiele angeführt werden, aus denen hervorgeht, wie aus der "Lektüre" alttestamentlicher Texte in der Neumierung des Gregorianischen Chorals christologische Exegese hörbar wird. Es wäre falsch anzunehmen, hierin gipfele sozusagen die Spiritualität dieser Gesänge. Vielmehr wurde diese Thematik zum Anlaß genommen, generell einmal auf jenen "Gesang" hinzuweisen, der außer unter historisch-restaurativem Aspekt heute kaum noch eine Bedeutung zu haben scheint, und sich doch durch die Forschungen der jüngsten Zeit in gewissem Sinn sogar als zukunftweisend darstellt.

Diese Gesänge, deren primäres Ziel, wie versucht wurde darzulegen, im Hörbar-, ja im Erfahrbarmachen von Worten der Liturgie liegt, wirken vor allem durch die Klangoptimierung jedes einzelnen Wortes, wodurch dem (den) Vortragenden wie den Hörern die Zeit und damit die Möglichkeit zu aktivem, zu reagierendem Ver-nehmen gegeben wird. Im Erklingen liegt schon die Deutung.

Drei Antiphonen aus der Zweiten Vesper des Weihnachtsfestes sollen als Beispiel dienen. Ihre Auswahl geschah schon damals (im 6. oder 7. Jahrhundert?) im Hinblick auf das Fest. In ihnen schien denen, die sie auswählten, das Christusmysterium der Inkarnation geheimnisvoll enthalten.[19] Mit Hilfe der Niederschrift, die uns im Codex Hartker überliefert wird, ist es möglich, die Worte wieder zum Klingen zu bringen und zu erahnen, was den Mönchen des 8. und 9. Jahrhunderts darin mitgeteilt wurde. Beginnen wir mit der dritten Antiphon:

Exortum est in tenebris lumen rectis corde..

Es geht um die ersten Worte. Tonreich und bewegt ist der Akzent von *exortum*. Die Öse, in die das Zeichen für den vierten Ton mündet, erinnert daran, den Vokal trotz der folgenden Konsonanten voll auszusingen. Im Klang des Wortes, so mahnt die Neume, sollte etwas hörbar werden vom "Aufgehen", vom "Aufstrahlen" des Lichtes, und das Episem an der Kopula *est* hat die Funktion, diese starke Betonung einen Augenblick abzufangen und das Bild wirken zu lassen. Das dann noch hinzugefügte jedoch hat wohl eher die Funktion eines Staus, der den Eintritt des nächsten Wortes verzögern soll. Es geht nämlich nicht um die kausale Relation zwischen einander sich bedingender Begriffe, wie sie aus der uns umgebenden Realität täglich erfahren werden (Licht wird gemacht, **weil** bzw. **sobald** es dunkel wird). Hier soll vielmehr die Spannung zwischen Gegensätzen entstehen, die einander ausschließen (Finsternis ist, wo bzw. weil es kein Licht gibt). Und deshalb steht nicht nur das ✕ vor *in tenebris*, sondern dieses Wort selbst wird noch einmal mehr durch die überdehnte (✓ + ⁰) Präposition verzögert, tritt dann aber mit der Vehemenz einer Antithese auf: mit Episem über der Akzentsilbe und mit dem insistenten Nachdruck der beiden Dreitongruppen (∽ und ⁄⁄ , das ist Torculus und Porrectus) auf den beiden folgenden Silben. Diesen Klang könnte man übersetzen mit: "Aufgestrahlt ist trotz (unüberwindlicher, sich dagegen zur Wehr setzender) Finsternis - **Licht**." Dieser Klang sollte die Erinnerung wachrufen an die Worte, die am Morgen im Evangelium der *Missa in die* verkündet worden waren: *et lux **in tenebris** lucet, et tenebrae eam non comprehenderunt.*

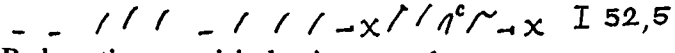
Aber da wurde noch eine andere Assoziation geweckt: durch jene beiden Dreitongruppen nämlich, auf denen das Wort *in tenebris* insistierend beharrt (∽ ⁄⁄). Dem Hörer von damals waren sie durch eine einzige von vielen Parallelstellen eingraviert, durch den Klang der Worte Jesus am Ölberg: *Pater, si non potest hic calix transire nisi bibam illum: **fiat** voluntas tua.* Über *fiat* stehen diese beiden Tongruppen ∽ ⁄⁄ - eine beinahe emotionslose Zustimmung. Und es ist Psalm 40,8f., der die Verbindung zwischen dem Klang beider Worte längst hergestellt hatte:

Tunc dixi: Ecce venio,

in capite libri scriptum est de me;
ut facerem voluntatem tuam, Deus meus.

Wenn aber schon von "Echo" und "Assoziation" die Rede ist: wer *in tenebris* so sang, wie es Hartker hier schreibt, hörte in sich auch den Anfang des Responsoriums vom Karfreitag: *Tenebrae factae sunt.* Das Wort ist zu selten und zu bedeutungsvoll, als daß es nicht, wo es erklang, in all seinen Facetten präsent geworden wäre. Welcher Bogen spannte sich durch diese Klangassoziation von Bethlehem bis Golgotha! Das Christusmysterium war als ganzes gegenwärtig.

Die darüber stehende Antiphon verdient Aufmerksamkeit wegen des für uns heute überraschenden Betonungsgewichts.



Redemptionem misit dominus populo suo..

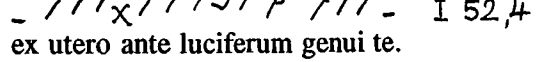
Die Neumen zeigen, daß es zwei Akzente gibt. Zunächst die Aussage: "Erlösung hat der Herr gesandt", und dann das Dativobjekt "seinem Volk". Eindeutig hat der Betonungsbogen der ersten Worte auf *redemptionem* seine Sinnschwere (schon aufgrund von dessen Stellung). Der Tractulus über der Endsilbe von *dominus* zeigt, daß die ersten drei Worte hier einen natürlichen Artikulationspunkt hatten. Doch das Episem und erst recht das beigefügte ⲭ fordern eine Zäsur, die nur erklärlich ist, wenn sie nicht nur gliedern, sondern auch durch Stau den nächsten Akzent vorbereiten soll. Und dieser wiederum wird noch durch ein Episem hervorgehoben. Es besteht kein Zweifel: die stärkere Betonung liegt auf diesem Dativobjekt, am stärksten sogar auf dessen Possessivpronomen. Darauf gibt es zwei graphische Hinweise: zunächst die Clivis auf der Endsilbe von *populo*. Sie symbolisiert ein Loslassen der Tonspannung auf dieser Silbe, verbunden mit einer hörbaren Beschleunigung, die nicht nur die Zusammengehörigkeit mit dem nächsten Wort signalisiert, sondern den Sog sichtbar/hörbar macht, den die Betonungsdichte des folgenden Akzents ausübt.[20] Denn die Betonung von *suo* erklingt nicht etwa nur auf einem durch ein Episem verlängerten

Vokalklang (wie *populo*), sondern auf einem dem Pulsschlag vergleichbaren doppelten Tonansatz auf gleicher Höhe, dessen weiche Intensität in der Ondulation des oben an die Virga angefügten graphischen Elements Ausdruck und Entsprechung fand.[21]

Es würde sich lohnen, sich die Zeit zu nehmen, diese Worte gemäß dem "Wink" der graphischen Zeichen, einmal (laut) sprechen zu lernen. Ob wir nicht etwas wiederentdecken und wiedergewinnen könnten von der Freude, der Sicherheit und dem unüberhörbaren Selbstwertgefühl, die (dem authentischen Kontext gemäß) im Wort *populo suo* mitschwingen: dem "Vertragspartner" nicht nur so viel wert sein, sondern bei ihm sogar Anrecht geltend machen dürfen, daß er das "Lösegeld" für die Befreiung bereitstellt. Diese selbstsichere Betonung von *populo suo* ist ein "Tonfall", zu dem christliches Verständnis dieses Verses fast nicht mehr fähig ist. In diesem nämlich würde "redemptio" den Hauptakzent erhalten.

Zwei Möglichkeiten hätte es gegeben, dem Wort *redemptio* einen deutlicheren Nachdruck zu verleihen, wie er vor allem dann zustande kommt, wenn man (in christlicher "Engführung") *redemptio* (nur noch) als "Erlösung", d.h. Befreiung aus persönlicher moralischer Schuld versteht: über der Akzentsilbe von *redemptionem* stände entweder eine Virga mit Episem, oder auf der letzten Silbe stände eine Virga mit Öse, um anzuzeigen, daß hier die Akzentdynamik aufzufangen ist. Hartker macht von keiner der beiden Möglichkeiten Gebrauch - ein Beweis dafür, daß das Wort hier in dieser Antiphon nicht so verstanden und betont wurde.[22]

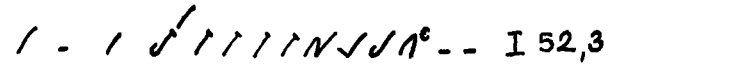
Die erste der drei Weihnachtsantiphonen bedarf an sich keiner christologischen Deutung durch den Gregorianischen Choral. Und doch sei auf zwei Stellen hingewiesen, deren Klang erwähnenswert erscheint. Da ist einmal im zweiten Teil der Antiphon die starke akustische Profilierung des Wortes *ex utero*, die aufhorchen läßt:



ex utero ante luciferum genui te.

Dieses Wort soll bewußt ausgesprochen werden. Der Wortakzent trägt kein Längungszeichen, was ein Beweis ist für die Selbstverständlichkeit, mit der er sein Recht bekam. Aber die beiden folgenden unbetonten Silben, die nicht etwa beruhigend tiefer liegen, sondern mit Virgen gezeichnet eine gewisse Spannung halten, tragen je ein retardierendes Episem zur Bestätigung des Bedeutungsgewichts des gesamten Wortes.[23] Und dieses Gewicht wird noch verstärkt durch das ✕ , das der Endsilbe folgt und dem (inneren) Ohr die Möglichkeit gibt, lange dem Nachhall des Wortes zu lauschen. Die Geburt des Sohnes vor aller Weltzeit - aus dem mütterlichen Schoß des Vaters.

Die andere Stelle in dieser Antiphon, die Beachtung verdient, sind die ersten Worte.



Tecum principium in die virtutis tuae.

Diese Stelle ist einmalig. Zusammen mit der stark akzentuierenden Tongruppe über *prin-ci-pium*, die am Anfang zahlreicher Introiten wie keine andere großer innerer Bewegung Ausdruck zu verleihen vermag, und der nachdrücklichen Dreiergruppe, auf die das Wort *in die* endet, bilden diese vier Episeme eine Folge von sechs beinahe überdehnten, siebenmal hartnäckig auf der gleichen Tonhöhe wiederholten Silben. Diese den Gesetzen kunstvollen Vortrags widersprechende Lautung kann weder Ausdruck von Freude sein, noch feierlich-pathetisches Skandieren bedeuten. Es scheint, als intendiere diese Silbenfolge eine Bremswirkung geistiger, nicht rhythmischer Natur, als gelte es, mit extremem Mittel bewußt machen zu wollen, welcher Antagonismus in diesen Worten liegt gegenüber dem, was gefeiert wurde. Denn Weihnachten bedeutet nicht *dies virtutis*, "Herrschaftsantritt am Tag der Macht", sondern "Inkarnation", und das heißt bei Paulus *kenosis*, *exinanitio*, und im Lied: "..entäußert sich all seiner G'walt, wird niedrig und gering". Hier geschieht Umkehrung der Werte. Und wen die Episeme beim ersten Singen der Antiphon zur "Besinnung" gebracht haben, der wird bei der

Wiederholung der Antiphon dem *principium in die virtutis* einen neuen (den christologischen?) Klang geben - vorsichtiger vielleicht und mezza voce. Denn was für ein "Anfang" ist das, und was für eine *virtus*![24]

Das waren Streiflichter auf Antiphonen von Weihnachten in der Neumenschrift des Codex Hartker. Sie sollten nicht allein stehen, wenn es um die christologische Deutung von liturgischen Texten im gregorianischen Choral geht. Auch unter den Meßgesängen der Weihnachtstage gibt es Stellen, in denen der Vortrag des alttestamentlichen Textes "auf gregorianische Weise" zu einem neuen und tieferen Verständnis zu führen vermag.

Gegenüber den schlichten, syllabischen Offiziumsantiphonen sind die Gesänge der Messe tonreicher. Was den Vortragsstil, den "Tonfall" betrifft, sind die Meßgesänge "gehobene", feierlichere Rede. Nicht zuletzt liegt dieser Unterschied auch in der Tatsache begründet, daß im Offizium alle sangen, die Ausführbarkeit der Gesänge dieser Tatsache Rechnung trug, und in gewisser Weise jeder "für sich"und "vor sich hin" sang.[25] Die Texte der Messe hingegen waren einer ausgewählten und dazu befähigten Gruppe anvertraut und wurden allein von ihr, der Schola, vorgetragen. Und wie nun Lautstärke und Sprechtempo anders sind, wenn in einem großen Raum alle reden oder nur einige, so wird das noch einmal anders sein, wenn nur ein einziger seine Stimme erhebt, um "vorzutragen". So entstand auf der einen Seite der syllabische Vortragsstil der gemeinsamen Texte des Offiziums und auf der anderen Seite der oligotonische Stil der Schola und der melismatische Stil für den Vortrag des Einzelnen in der Messe.[26] Es handelte sich also bei dem, was man zu selbstverständlich "Vertonungsstile" nennt, primär um von den genannten Faktoren beeinflußte und durch ihre Funktion bestimmte Formen des Vortrags zur Liturgie gehörender Texte[27], und nicht um von der Ungebundenheit künstlerischen Gestaltungswillens willkürlich geprägte musikalische Kompositionen. In allen drei Vortragsarten aber geht es nur um das eine: um Klangwerdung des Wortes, das in den Gesängen der Messe so gut wie ausnahmslos Wort der Heiligen Schrift ist.

Im oligotonischen Vortragsstil (Antiphonen zu Introitus und Communio) mußte den Vokalen, den Klangträgern der Sprache, um der Verständlichkeit willen mehr Zeit zum Erklingen gegeben werden. Da gleichzeitig Bewegung im Raum herrschte, wurde auch prononcierter, emphatischer vorgetragen. Entscheidend aber war, daß die länger klingenden Vokale moduliert wurden, das heißt innerhalb ihres Erklingens veränderte sich Tonhöhe und Klangintensität. Dadurch aber bekommt Sprache eine neue Ausdrucksmöglichkeit und -dimension. Was im antiphonarischen Stil der Offiziumsantiphonen nahezu mit einem Minimum an Klangdauer mitgeteilt wurde, und infolgedessen eher auf die logische, rationale Ebene der Mitteilung beschränkt bleiben mußte, erklingt nun nicht nur länger, sondern ist auch komplexer in seiner Mitteilung. Der Ton beginnt nun "mitzusprechen" und übernimmt es, mitzuteilen, wozu Worte nicht ohne weiteres und in gleichem Maße fähig sind. Es ist deshalb nahezu unmöglich, verbalisieren zu wollen, was in den tonreicheren gregorianischen, man könnte auch sagen logosorientierten Vortragsstilen an Worterfahrung und Textdeutung enthalten ist. Trotzdem sollen ein paar Versuche in dieser Richtung unternommen werden. Die gewählten Beispiele stammen ebenfalls aus der Liturgie des Weihnachtsfestes, und zwar aus der Vigilmesse des Vorabends.

Das erste Beispiel betrifft den Schluß des Introitus:

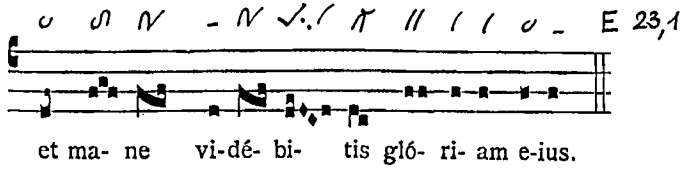
Hodie scietis, quia veniet Dominus, et salvabit nos,
et mane videbitis gloriam eius.

In der Übersetzung des Schott-Meßbuchs:

Heute sollt ihr es erfahren:
Der Herr kommt, um uns zu erlösen,
und morgen werdet ihr seine Herrlichkeit schauen.

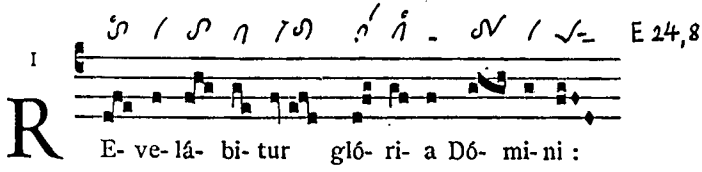
Bedeutungsvoll klingt bereits - wie immer - das außerhalb des Zeitbegriffs stehende *Hodie*, mit großer Sicherheit dann das folgende *scietis*, und mit absoluter Gewißheit *et salvabit nos*.
Auf den beiden letzten Silben von *videbitis* senkt sich die Stimme zurückhaltend, wie man es tut, um auf etwas Unerwartetes hinzuweisen.

Das Unerwartete aber liegt nicht im Begriff *gloria*, sondern im Ton, den das Wort erhält.[28]



Die akzenttragende erste Silbe klingt sehr fest, beteuernd fest, das ganze Wort jedoch in gewisser Weise tonlos, denn es verharrt ohne Modulation auf der gleichen Tonhöhe: neutral geradeaus bis zur letzten Silbe des dazugehörigen *eius*. Wer das hört, ist betroffen, denn das Wort klingt nicht nach "Herrlichkeit".[29] Es erklingt nicht selbst, sondern in etwa antithetisch, sei es wie ein Sich-selbst-in-Frage-stellen oder wie überpointiertes Sich-Behaupten angesichts eines In-Frage-gestellt-werdens. Vielleicht aber klingt sogar beides gleichzeitig. Diejenigen, die *gloria* erwarten, werden enttäuscht sein, denn sie werden ein Kind finden, einen Säugling "in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegend". Und die das schon wissen und darauf gefaßt sind, sollen glauben und nicht zweifeln, daß das wirklich "Seine Herrlichkeit" ist.[30]

Es ist eben ***gloria domini***, die sich enthüllen wird. Mit dieser Erklärung scheinen die ersten Worte der Communio der gleichen Vigilmesse die am Schluß des Introitus ausgelöste Irritation beruhigend lösen zu wollen.



Was allerdings nach der Quadratnotation des Graduale Romanum samt den rhythmischen Zeichen des Solesmenser Systems "absingbar" ist, bewirkt beinahe das Gegenteil von dem, was gemeint ist. Die Worte

sollen eben nicht in verselbständigter Betonung nebeneinander stehen: "Enthüllen wird sich ' die Hérrlichkeit des Hérrn". Das erste Wort soll vielmehr (trotz eines gewissen Eigengewichts) eine spannungsvolle Hinführung auf *gloria Domini* sein. Das bedeutet und bewirkt die Verzögerung der Endsilbe (✓=), auf der sich die Dynamik staut, um mit erhöhter Intensität weiterzudrängen, und zwar auf *Domini*, denn der attributive Genitiv zieht in der Regel die Betonung auf sich. Die Akzentsilbe von *Domini* füllt sich mit Klang und Dynamik, aber sie hält die Spannung nicht, sondern fällt unverhältnismäßig schnell über die auf einem einzigen Ton erklingende Zwischensilbe auf die Endsilbe, die stark gedehnt nach unten sinkt. Wiederum fehlt hier die von beiden Worten an sich erwartbare und leistbare Klanglichkeit. Der Tonraum ist verhalten eng. Wieder wird nicht der Eindruck von Vorfreude auf eine Epiphanie göttlicher Herrlichkeit laut, wohl aber eine gewisse Nachdenklichkeit, ausgelöst durch die Neume, auf der das letzte Wort ausklingt.[31] Ob nicht wieder angedeutet werden soll, wie schon im Introitus, daß eher das Gegenteil geschehen wird: die Inkarnation wird die Herrlichkeit verhüllen: *Velabitur gloria domini*. Das *velum carnis*, der Schleier des Fleisches wird die Gottheit verdecken. Das ist es, was der bescheidene Tonumfang von *gloria* und das nachdenkliche Ausklingenlassen der letzten Silbe von *domini* ausdrücken wollen. - Die Gefahr ist, daß, wer diese Hinweise der Neumen und des Tonraums nicht wahrnimmt, versuchen wird, das Gegenteil von all dem hörbar zu machen. Er wird krampfhaft bemüht sein, Vorfreude auf Herrlichkeit zu verkündigen, - weil doch die Worte so heißen. Was wirklich geschehen wird, sagt der zweite Teil der Communio aus: "Alles Fleisch wird schauen das Heilswalten (Deißler), das Befreiertum (Buber) unseres Gottes." Hier erst, auf *salutare Dei nostri*, wird (freudige) Bewegtheit hörbar.

Zum Schluß ein Beispiel, in dem Exegese absolut non-verbal, nur durch Klang geschieht, buchstäblich durch einen "Tonfall", und zwar auf der Endsilbe des letzten Wortes des Offertoriums der Vigilmesse:

Tollite portas, principes, vestras:
et elevamini portae aeternales,

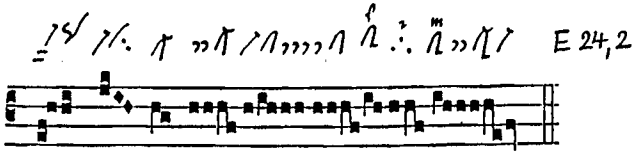
et introibit Rex gloriae.

Nach der Schott-Übersetzung 1958:

Ihr Tore, werdet höher;
ihr ewigen Pforten, werdet weit;
denn Einzug halten will der König der Herrlichkeit.

Die Erhabenheit dieses Textes in der gregorianischen Klanggestalt ist unbeschreibbar. Groß und feierlich wölben sich "die ewigen Pforten" für den Einzug eines Königs, dessen Herrlichkeit in einem Melisma Klang wird, das in seiner Art, nämlich über der Endsilbe des letzten Wortes des

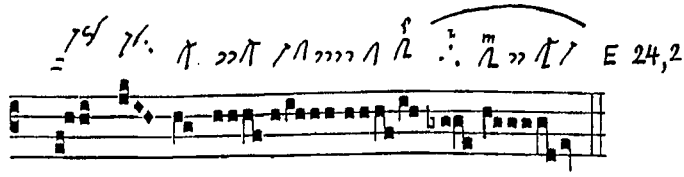
Textes, einmalig ist unter den Scholagesängen des Gregorianischen Chorals.[32]



Rex gló- ri- ae.

Das ist die Melodie in der Fassung der Editio Vaticana von 1908, wie sie bis heute im Graduale Romanum (1974) steht. Was für eine *gloria*! Dem Leuchtschweif eines großen Kometen ist sie vergleichbar. Es mag zwar ein wenig verwundern, mit welcher ungewohnten Wendung der Schlußton (von unten!) erreicht wird. Im Grunde genommen scheinen beide, das Melisma und die Schlußwendung, die gleiche Aufgabe zu haben: das Gleichgewicht wieder herzustellen gegenüber der heftigen Betonungsenergie der beiden Akzente *rex glóriae*, die - eine Seltenheit in der lateinischen Sprache - unmittelbar nebeneinanderstehen.

Doch was wir hier als Notentext vor uns haben, entspricht nicht dem, was ursprünglich gesungen wurde. Nach verläßlichen Quellen des 10. und 11. Jahrhunderts müssen die letzten vier Tongruppen mit ihren zehn Tönen wie folgt geändert werden:



Rex gló- ri- ae.

Die melodische Veränderung, die jetzt hier steht, vermag als Schriftbild nicht viel auszusagen über das, was durch die Verschiebung der Tonebene um einen Ton nach unten tatsächlich geschieht. Man muß es hören. Und dazu müßte das ganze Offertorium gesungen werden, um jene Spannung aufzubauen, die der Klang der letzten beiden Worte voraussetzt. Nur dann würde sich der Effekt einstellen, der mit der ursprünglichen Schlußwendung intendiert zu sein schien: ein Schock nämlich, - anders läßt sich die Wirkung dessen, was da akustisch geschieht, und wie es auf den Hörer von damals gewirkt haben muß, nicht beschreiben. In den modalen Strukturen, in denen sich die gregorianische Diktion normalerweise bewegt, kommt derartiges kein zweites Mal vor. Wollte man die bestürzende Wirkung dieser Schlußwendung wirklich mit Worten auszudrücken versuchen, so müßte man sagen, daß das, was geschieht, mehr ist, als etwa nur ein Fragezeichen hinter dem *rex gloriae*. Es ist vielmehr einem plötzlichen Haltverlieren vergleichbar, einem jähen Ausrutschen, oder aktiv ausgedrückt: es ist wie ein Den-Boden-Wegziehen, wie ein mutwilliges (Zer)Stören.

So sollte es auch sein. Aber es dauerte nicht lange, und man scheint nicht mehr gewußt zu haben, was es mit diesem Schluß auf sich hatte. Diastematische Handschriften aus dem 11. Jahrhundert bezeugen, daß das Verständnis für die Symbolik dieses dissonanten Schlusses mancherorts bereits abhanden gekommen sein muß, denn man beginnt, das *scandalum*, die als Störung oder zumindest als Regelwidrigkeit empfundenen letzten zehn Töne zu "korrigieren". Was lag näher, als die Tonhöhenlinie einfach zu "begradigen", indem man die Töne um einen Ton höher transponierte, so wie es auch bis heute in der Editio Vaticana gedruckt erscheint. Nun war alles "in Ordnung", und der *rex gloriae* klang

ungetrübt strahlend bis zu den letzten drei, allerdings immer noch unüblichen, fragend klingenden Tönen, die aber dennoch so stehen blieben. Das *scandalum incarnationis* und letztlich *crucis*, das den freundlich hellen Schein der weihnachtlichen Heilserwartung verdüstert hatte, war eliminiert. Nicht mehr lange, und man wird (fast nur noch) *in dulci jubilo* vom *princeps gloriae* singen.

Wir haben unsere Betrachtung damit begonnen, zu zeigen, daß die Niederschrift der syllabischen Gesänge, mit der der Mönch Hartker die (Klang)Tradition der Worte der Liturgie fixierte, ausschließlich auf die Belange des Textes reagierte - nicht allein auf "Wort und Ton" im allgemeinen, sondern ganz speziell im Hinblick auf Sinn und Betonung, d. h. auf richtigen Vortrag des Textes. Mit Hilfe von Zusätzen macht die Neumenschrift sichtbar, was die "Vertonung" des Textmaterials beinhaltet, nämlich den ursächlichen und den Sinn determinierenden Zusammenhang zwischen Tonhöhe und Bedeutungsgrad und damit auch die dadurch entstehende Spannung zwischen den Schwereabstufungen der einzelnen Silben und Wörter. Mit den Zusatzzeichen werden Klangdauer und Klangdichte im zeitlichen Verhältnis zum Umfeld sichtbar gemacht. Die Agogik, die dadurch entsteht, ist objektive Folge des durch die verschiedene Betonungsenergie bedingten Spannungsverhältnisses zwischen Silben und Wörtern, ist also Sprachagogik, nicht etwa Reflex subjektiver Befindlichkeit (so sehr dergleichen auch naturgemäß eine Rolle spielt), also nicht Sprechagogik.

Die im Rahmen dieses Beitrags gemachten Darlegungen geben zu der Vermutung Anlaß, daß die Gregorianischen Gesänge - auch in ihrem oligotonischen, ja sogar melismatischen Vortragsstil - grundsätzlich sprachlogischen Gesten und Erfordernissen folgen, und die musikalische Ästhetik eine streng sinnbedingte, vom Text, nicht allein vom Wort gezeugte ist, - theologischen Sinn immer implizierend. Die Ergebnisse semiologischer Studien in jüngster Vergangenheit beginnen diese Vermutungen bereits wissenschaftlich zu stützen.

Ein so verstandener Gregorianischer Choral - wollen wir aus dem Blick

auf die Vergangenheit seinem Wesen und Sinn gerecht werden - kann letzten Endes nicht auf die Realisierung in einer bestimmten historischen Klangwerdung festgeschrieben werden, und auch nicht ausschließlich auf die Verbindung mit lateinischer Sprache. Wenn das, was die Ausführungen offengelegt haben, worin das Wesen des Gregorianischen Chorals zu bestehen scheint, wirklich so ist, dann würde der Satz des Konzilsdokuments "*Die Kirche betrachtet den Gregorianischen Choral als den der Römischen Liturgie eigenen Gesang*" nicht (nur) als rückwärts blickende Besitzerklärung zu verstehen sein, sondern als vorwärts schauende, um die römisch-katholische Liturgie besorgte Aufforderung und Ermunterung, das Wort Gottes in Zukunft auch in der Vielfalt der Sprachen "in gregorianischem Geist" singend zu verkünden.

Anmerkungen

1. Die Größe dieser Codices beweist, daß es sich um Aufzeichnungen handelt, die für den Leiter der Gruppe selbst bestimmt waren. Der kleinste unter ihnen, der Codex 121 der Stiftsbibliothek von Einsiedeln, geschrieben etwa um die Mitte des 10. Jahrhunderts, ist kaum postkartengroß. Die ersten dieser Codices sind wohl auch von niemand anders als vom Scholaleiter selbst geschrieben worden. Niemand außer ihm beherrschte diese Bewegungen so, daß er sie auch hätte niederschreiben können. Das gilt in erster Linie vom "Erfinder" der St. Galler Neumenschrift, den wir wohl im Codex 359 der Stiftsbibliothek vor uns haben, der um 920 geschrieben wurde, und dessen Perfektion der Zeichen wie auch die Souveränität der Federführung später nie mehr erreicht wurden.

2. Zu den beiden bereits genannten Handschriften St. Gallen 359 und Einsiedeln 121 kann als dritter der Codex Lit. 6 der Staatsbibliothek Bamberg (geschrieben um 1000) gezählt werden. - Von den anderen Neumenschriften ist an erster Stelle die von Metz zu nennen, die uns leider in nur einem Codex (Laon, Bibl. mun. 239, geschrieben um 930) erhalten ist.

3. Die Anfänge der Mehrstimmigkeit setzen bereits um die Mitte des 9. Jahrhunderts ein, wie der Tracta *Musica Enchiriadis* beweist, der lange dem Theoretiker Hucbald (740-830) zugeschrieben wurde.

4. Schon Benedikt v. Nursia schreibt in seiner *Regula monachorum*, man solle gewisse Texte im Gottesdienst *ex corde* vortragen. Die französische und die englische Sprache haben dieses Idiom bis heute beibehalten, während der Deutsche dafür "auswendig" sagt.

5. Wie lange diese Art "lauten Meditierens" noch "im Schwange" war, beweist Martin Luther, indem er schreibt: "Zum andern solltu meditieren, das ist: nicht allein im hertzen sondern auch äußerlich die mündliche rede und buchstabische wort im Buch immer treiben und reiben, lesen und widerlesen mit vleisigem aufmercken und nachdencken, was der heilige geist damit meinet." (WA 50 659, 22f)

6. Zu diesen Gründen ist auch die Architektur zu zählen, denn die immer größer werdenden Kirchenräume stellten die Sänger vor neue und bald nicht mehr lösbare Probleme, die nicht ohne Einfluß auf den Vortragsstil bleiben konnten.

7. Die sechs ältesten Quellen dieser Texte sind im ANTIPHONALE MISSARUM SEXTUPLEX ediert, hg. von Dom René-Jean Hesbert, Herder Rom [2]1967. Es sind reine Texthandschriften, die lange vor Erfindung der Neumenschrift entstanden sind.

8. Die Rückkehr zu den Handschriften des Gregorianischen Chorals verdankt die Wissenschaft Dom Eugène Cardine, Mönch von Solesmes (1905-1988). Der von ihm begründete Forschungszweig der "Semiologie" widmet sich vor allem dem Studium der linienlosen Neumenschriften. Das von ihm verfaßte, in Zusammenarbeit mit R. Fischer und G. Joppich herausgegebene Lehrbuch "Sémiologie Grégorienne" (Solesmes 1970) ist inzwischen (in die wichtigsten Sprachen übersetzt) die Basis für eine auf den frühesten schriftlichen Zeugnissen fußende Interpretation dieser Gesänge.

9. Codex 390/391 der Stiftsbibliothek St. Gallen (Editionen: Paléographie musicale, 2. Serie Bd. 1, Monumenta Palaeographica Gregoriana Bd. 4/I & II)

10. Es handelt sich um die Handschriften: Toledo, Bibl.cap. 44.2 (11. Jh.) und Karlsruhe, Badische Landesbibliothek Aug. perg. 60 (13. Jh.)

11. In "Die Methode von Solesmes" (Tournai 1954, dt. Übersetzung von P. Stefan Köll) schreibt Dom Joseph Gajard, der damit auch die Meinung von Dom André Mocquereau, dem Begründer des Solesmenser Rhythmussystems, wiedergibt: "In Wirklichkeit handelt es sich bei den Neumen um einen ersten Ansatz von Notation; es fehlt so weit, daß sie nicht einmal genau die Intervalle der melodischen Intonation angeben; um wieviel weniger vermögen sie die tausend Vortragsnuancen anzugeben, nicht einmal die wichtigsten... Die Neumen beziehen sich vor allem auf die Melodie." (S. 78)

12. Eine andere Erklärung, wie etwa bewußtes Festhalten an der Tradition (einer Schriftart oder Schreibgewohnheit) ist mit dem kulturellen Fortschritt, dem sich die mittelalterlichen Klöster verpflichtet fühlten und den sie verkörperten, nicht vereinbar.

13. Daß selbst die einfachen Antiphonen bereits einmalige und unnachahmbare Kunstwerke seien, war (und ist noch) im Streit um eine "Deutsche Gregorianik" eines der Hauptargumente derer, die jegliche muttersprachlichen Gesänge im Geist der gregorianischen grundsätzlich ablehnen. Für sie ist eben Gregorianischer Choral in erster Linie der musikalische Stil einer bestimmten Epoche.

14. Auf die Legitimität solchen Umgangs mit dem bzw. solcher "Anmaßung" gegenüber dem alttestamentlichen Psalm kann hier nicht eingegangen werden. - Im Rückblick auf jahrelange Praxis rezitierenden Skandierens von Antiphonen und Psalmen tono recto (was oft weniger sprachwidrig war als äqualistisches Singen), sei folgende Erfahrung angemerkt: Es war wie eine Revelation und Befreiung, die kleine Ferialantiphon *Rectos decet collaudatio*, die akustisch immer aus drei Betonungen (oder gar aus fünf Trochäen) bestanden hatte, bei Hartker plötzlich geschrieben zu sehen mit dem kräftigen und belebenden Akzent: *Rectos decet collaudatio.*

15. Viele dieser prätonischen Verzögerungen lassen den Gedanken aufkommen, daß es sich dabei auch um ein Respektieren der Stammsilbe des Wortes handeln könnte. - Für die Lektüre dieser Beispiele seien auch die beiden am häufigsten auftretenden Zweitongruppen erklärt. Das Zeichen ✓ bedeutet ein zeitliches Verlängern des "musikalischen Akzents" (den ja auch die Sprachwissenschaft kennt), dergestalt, daß im Erklingen des Vokals der Betonung tragenden Silbe die Stimme nach oben geführt wird, wie das Zeichen es symbolisiert. Dieser (verkürzt bezeichnet) "Hochtonakzent" kann rascher ausgeführt werden ✓, oder langsamer und zugleich intensiver: ✓. In der heute gebräuchlichen Quadratnotation werden beide Gruppen mit wiedergegeben. Seit dem Mittelalter heißt diese Aufwärtsbewegung "Pes". - Die Umkehrung von ihr ist das Zeichen ⌃ , eine in dieser Form angedeutete entspannende Stimmführung nach unten, rasch, und oft noch mit dem dieses bekräftigenden Zusatz des Buchstabens c für *celeriter*: ⌃c , oder etwas verzögert, und dann mit einem darübergesetzten Episem: ⌃̄. Auf der Endsilbe eines Wortes weist die Neume auf eine enge Verbindung zum nächsten Wort hin, auf der Akzentsilbe negiert sie das Vorhandensein einer dominierenden Sinnschwere.

16. Die Clivis mit c auf der ersten Silbe des Wortes beschleunigt diesen Sog noch.

17. Wiederum ist es die Clivis, diesmal auf der Akzentsilbe, die auf die Nichtbetonung hinweist.

18. Bis jetzt liegt m. W. erst eine Untersuchung vor, die der Frage nachgeht, in welcher Gestalt die Texte der Heiligen Schrift eigentlich in die Liturgie übernommen wurden. Im Blick auf die Introiten der im *Antiphonale Missarum sextuplex* enthaltenen ältesten Quellen gewährt folgende Arbeit einen interessanten Einblick: H. Rumphorst, Gesangstext und Textquelle im Gregorianischen Choral, in: Beiträge zur Gregorianik, 13/14, Regensburg 1992, 181-209. - Es gibt nicht nur staunenswerte Centonisationen, d. h. Textzusammenstellungen, die eine unglaubliche Präsenz und Verfügbarkeit der Texte voraussetzen (wenn z.

B. im Introitus *Cognovi* die Verse 75, 120 und 10 von Psalm 118 miteinander verbunden werden), es gibt auch Auslassungen und Kürzungen, wie es die Offiziumsantiphon zeigt, von der gerade die Rede ist, und es gibt schließlich Hinzufügungen, durch die die theologische Aussage noch mehr pointiert und zentriert wird: man bedenke nur, daß im Graduale *Christus factus est pro nobis oboediens usque ad mortem* die Worte *pro nobis* gar nicht im Philipperbrief stehen. (Vgl. dazu Josef Wohlmuth, Jesu Weg - unser Weg. Kleine mystagogische Christologie. Würzburg 1992, S. 143f. Die Tatsache der Hinzufügung des *pro nobis* in den Philippertext würde in Anmerkung 56 noch ein Argument mehr für das "liturgische Gewicht" dieses Hymnus einbringen.)

19. Es ist erwähnens- und bedenkenswert, daß die Antiphonen der Zweiten Weihnachtsvesper als einzige von allen Antiphonen der *Horae cardines* der Herrenfeste psalmogen sind, also den Psalmen 110, 111 und 112 selbst entstammen, die wiederum seit alters den Anfang der Psalmodie der Sonn- und Festtage bilden, und daß gerade jeder dieser Psalmen, so wie sie hintereinander stehen, einen in seiner Aussage christologisch auf das Weihnachtsfest hin deutbaren Vers enthalten. - Infolge einer anderen Psalmenverteilung steht in der *Liturgia horarum* nur noch die erste der drei Antiphonen.

20. Der Sog dieser Betonung ist jedoch nicht so stark, daß die Worte *Redemptionem misit Dominus* auf einer Virga enden müßten und damit beinahe jeden Eigenwert verlören.

21. Dieses Beispiel zeigt, daß die Reperkussion, der oft mehrmalige Neuansatz desselben Tons, nicht primär ein Problem darstellt, das primär gesangstechnisch zu lösen wäre, sondern daß es sich an solchen Stellen um Worte handelt, die mit Empfinden, mit einer gewissen Emotion vorzutragen sind, so daß man in der Stimme etwas wie ein Vibrieren hört, das die innere Anteilnahme widerspiegelt. Das ist mit unüberhörbarem Unterton der Erregung schon bei der oben angesprochenen Antiphon *omnes sancti clamant: vindica..* der Fall gewesen und wird uns noch einmal sehr eindrucksvoll weiter unten bei dem Wort *gloria* des Introitus der Weihnachtsvigil begegnen.

22. Der schon zitierte Codex Karlsruhe Aug. perg. 60, in dem der Codex des Hartker beinahe vollständig auf Linien übertragen ist, schreibt über der Endsilbe von *redemptionem* eine der Virga mit Öse entsprechende Note. Da der Stau vor *populo suo* in der tonhöhengetreuen Notation nicht mehr darstellbar ist, verlagert sich die Betonung des ganzen Halbverses im 13. Jahrhundert eindeutig auf das erste Wort.

23. Die Tatsache, daß die Betonung des Wortes vielleicht *ex utero* geheißen haben könnte (wie es Hinweise auf ähnliche Betonungen, z. B. *angelus* gibt), würde, selbst wenn es so wäre, keine Veränderung der Funktion und Wirkung der Betonungsdynamik zur Folge haben.

24. Hier scheint auch eindeutig die stichische Gliederung zu liegen. Jedenfalls ist hier die Zäsur größer als nach *in splendoribus sanctorum*. Die heute geläufige Tonfolge und Gliederung entsprechen nicht dem, was Hartker andeutet.

25. Benedikt verwendet in seiner *Regula monachorum* die Ausdrücke *psalmum dicere*, *psalmum canere* und *psallere* als Synonyma.

26. Es wäre interessant, einmal zu untersuchen, von wem, von wievielen und folglich mit wieviel Stimmaufwand die Texte vorgetragen werden. Es gibt z. B. Gradualien, in denen die Schola im Responsum einen Satz von allgemeiner Gültigkeit singt und damit den einzelnen einrahmt, der diesen Text gleichsam aus eigener Sicht und Erfahrung kommentiert oder aktualisiert. So z. B. singt die Schola: *Jacta cogitatum tuum in Domino et ipse te enutriet.* Und der Solist fährt fort: *Dum clamarem ad Dominus exaudivit vocem meam..*, so als wollte er sagen: Ja, aus eigenem Erleben kann ich die Richtigkeit dieses Satzes bestätigen. - Es scheint aber auch, als würde trotz aller vordergründigen Eignung - manche Ich-Aussage doch nicht dem einzelnen zum Vortrag (notgedrungen) *voce elata* überlassen. Geschieht es aus Scheu, eine "Schamgrenze" zu verletzen oder gar zu überschreiten? So singen durchaus alle im Offizium die Antiphon *Deus, Deus meus, ad te de luce vigilo*, - doch nie trägt ein einzelner diese Worte vor. Verstößt ein solcher Vortrag gegen die Intimität dieser Worte? Hat vielleicht deshalb das im Antiphonarium von Senlis (um 840) bereits als Text enthaltene Alleluja *Diligam te Domine* außer in einigen Codices keine allgemeine und endgültige Akzeptanz gefunden? Waren in diesem Punkt etwa auch die solistisch vorgetragenen Offertorialverse zu weit gegangen, so daß man sehr bald begann, von ihnen Abstand zu nehmen?

27. Wenn man im LThK 1957 den Begriff "Antiphonarium" mit "Gesangbücher des lat. Ritus" erklärt findet, so besteht die Gefahr, daß man diese Bücher und was sie enthielten gleichsetzt mit dem, was man heute unter dem Begriff "Gesangbücher" versteht, in denen enthalten ist, was man (neben anderem!) im oder zum Ritus singen kann.

28. Wenn jetzt bei den folgenden Beispielen auch die Tonhöhen in Quadratnotation dastehen, sollte man sich davon doch nicht verleiten lassen, sie schon für das zu halten, was wirklich erklingt.

29. Um nur ein Beispiel zu nennen, wie *gloria* klingen kann, wenn erklingt, was mit dem Wort eigentlich gemeint ist, dann genügt der Anfang der Communio *Magna est gloria eius*, die am Fest des Evangelisten Johannes zum erstenmal in den Codices auftaucht. Es ist ein hoher schwungvoll-bewegter, freudiger Klang.

30. Um den Gedankengang nicht zu stören, sei nur hier in Anmerkung beigefügt, was noch erwähnenswert ist. Über dem Wort *mane* stehen die beiden Neumen, von denen oben schon die Rede war im Zusammenhang mit *in tenebris* und dem Wort *fiat* aus dem Gebet Jesu am Ölberg. Die eindringliche Beharrlichkeit, die aus diesem Klang hörbar wird, gibt dem Wort *mane* einen Unterton, der ernster und weiterweisender ist als literarischer und liturgischer Kontext es beinhalten. Nicht nur auf das Morgen des erwarteten Festtags scheint so eindringlich hingewiesen zu werden, sondern auf jenes letzte oder jenen letzten "Morgen", von dem es im Laudeshymnus heißt: *et mane illud ultimum/ quod praestolamur cernui..* Es scheint, als wolle das *mane* im Introitus der Weihnachts-Vigil in jedem, der es ausspricht, diese Assoziation wachrufen, mit dem seiner Insistenz eigenen Klang eines beschwörend Glauben fordernden Zuspruchs.

31. Die Neume ✓= auf der Endsilbe eines Wortes hat offensichtlich die Aufgabe, Sängern und Hörern die Möglichkeit zu geben, dem Wort einen Augenblick lang bewußt "hinterherzuhören", dem inneren Echo seines Klanges nachzulauschen. Viele Stellen lassen sich in diesem Sinn anführen und verstehen.

32. Das Offertorium *Oravi Deum meum ego Daniel* hat sogar auf dem letzten Wort ein Melisma, das noch um zwölf Töne länger ist, als das hiesige. Aber es besteht doch ein wesentlicher Unterschied: dort steht es auf der Akzentsilbe *Deus*, und es folgt noch der Schlußton der Endsilbe, hier hingegen steht das Melisma auf der Endsilbe selbst, einem lauten Ruf, einem Schrei gleich.

Psalmengesang in deutscher Sprache Sachgerechte Interpretation oder Plagiat? Acht Modi im deutschen Liturgiegesang

Heinz Martin Lonquich

Unter diesem Thema sind zwei Referate angekündigt. Da ich persönlich mich mit dieser Thematik nur sehr am Rand beschäftigt habe, möchte ich die Ausführungen darüber vor allem Herrn Pater Rhabanus Erbacher überlassen. Lediglich ein paar Grundüberlegungen dazu möchte ich beisteuern, bevor ich Ihnen meine eigenen Psalmvertonungen vorstelle.

Grundsätzlich sollten beim psalmodierenden Liturgiegesang in deutscher Sprache folgende Voraussetzungen gegeben sein:
Sprachliche und musikalische Akzentuierungen müssen übereinstimmen. Das bedeutet: Wenn musikalische Formeln benutzt werden, muß die Sprache diesen Formeln genau entsprechen; anders gesagt: die Schwerpunkte der Sprache müssen mit denen der Formeln kongruent sein.

Diese Forderung wird bei der im *Gotteslob* angegebenen Psalmodie oft nicht erfüllt, und das bereitet jedem, der sich ein Gefühl bewahrt hat für feinere Nuancen im Zusammenklang von Sprache und Musik - auch nach jahrelanger Übung - Probleme. Ich weiß nicht, wie unantastbar heute nach mehr als 25 Jahren die von Kommissionen - offensichtlich unter Mißachtung der musikalischen Beratung von Fachleuten - erstellten Psalmenübersetzungen noch sind. Mir scheint jedenfalls, daß eine Revision (abgesehen von Einwänden exegetischer Art) allein vom Aspekt der ständigen liturgischen Verwendung her dringend notwendig ist. Man sollte auf die Dauer nicht mit unbefriedigenden Notlösungen die tägliche Liturgie feiern.

Ich habe versucht, am Beispiel des Psalms 67 (*Gotteslob* Nr. 732) einige Änderungsmöglichkeiten durch Wortumstellungen und Austausch mit synonymen Worten aufzuzeigen, doch nicht als gültige Lösungen, sondern als einen der Wege, den ich mir bei einer Überarbeitung vorstellen könnte.

(Beispiele 1 und 2)

Eine andere Frage, auf die ich eingehen möchte, ist die: Brauchen wir andere Modi oder Modelle, wie sie etwa in Frankreich eingeführt sind? Zunächst neige ich zu der Ansicht, man sollte so alte Traditionen wie die aus dem lateinischen Choral übernommenen nicht ohne weiteres aufgeben, außer daß sich sprachlich-musikalische Lösungen in der Richtung finden lassen, wie ich sie eben ansprach. Der Vorteil der traditionellen Modi - abgesehen von einer langen historischen Kontinuität - ist ihre Strapazierfähigkeit; die große meditative Ruhe, die sie ausstrahlen, bewirkt, daß man ihrer nicht leicht überdrüssig wird. Sie sind so etwas wie "tägliches Brot".

Allerdings scheint mir ein nicht zu unterschätzendes Problem die dem heutigen Menschen relativ fremde Welt der Kirchentonarten zu sein. Er ist eher im Dur-Moll-Bereich zu Hause. Das versuchen die Autoren der französischen Modelle zur berücksichtigen. Offensichtlich kommen sie dem emotionalen Empfinden der Franzosen sehr entgegen und in Gottesdiensten in Frankreich wirken sie auf mich durchaus überzeugend. Ob sie allerdings in ähnlicher Form der deutschen Mentalität ebenso entsprächen, wage ich nicht zu beurteilen.

Durchkomponierte Psalmen

Was mich vor nunmehr 25 Jahren erstmals bewog, deutsche Psalmen und Gemeindeverse zu vertonen, waren vorausgegangene Gespräche mit meinem Jugendfreund Pater Dr. Willbrod Heckenbach von der Abtei Maria Laach und mein Einblick in diverse veröffentlichte Hefte mit zum Teil hilflos gearbeiteten Kehrversen. Zu dieser Zeit studierte ich Komposition bei Bernd Alois Zimmermann, der seinen Studenten neben diversen seriellen Kompositionstechniken vor allem ein hohes historisches Verantwortungsbewußtsein zu vermitteln suchte.

Natürlich war mir klar, daß ich für die Komposition von Gemeindeversen weder die Zwölfton-Technik noch überhaupt irgendwelche aus der Avantgarde-Musik abgeleiteten stilistischen Erwägungen in Betracht ziehen konnte. Vielmehr mußten die Überlegungen für die ideale Beschaffenheit eines Kehrverses dahin gehen, daß in einer kurzen Melodie zunächst als Mindestvoraussetzung die sprachlichen und die musikalischen Akzente übereinstimmten. Dann aber sollte der Vers vor allem über das Medium der Melodie den ihm innewohnenden geistlichen Gehalt erfahrbar machen. Das hieß für mich, aufmerksam in den Text hineinhören und darauf horchen, wohin die

Melodie selbst zielte.

Von Anfang an habe ich auf das Metrum als Gliederungsmöglichkeit verzichtet. Die Sprache hat ihren eigenen Rhythmus, der nicht in eine von außen kommende metrische Ordnung hineingepreßt werden sollte.

(Beispiele 3-5)

Natürlich blieb es nicht bei den Kehrversen, sondern sehr bald begann ich mit Vertonungen von Psalmen. Ich tat das sehr naiv ohne kirchen-musikalische Kenntnisse. Auch hatte ich von den Erfordernissen der Liturgie und von deren Struktur kaum eine Ahnung. In meinem Musikstudium war der Gregorianische Choral nie vorgekommen. Wohl aber gab es seit früher Jugend Beziehungen zu Maria Laach. Dort kam ich bei meinen gelegentlichen Besuchen mit der Gregorianik in Berührung und zwar offensichtlich nachhaltiger, als mir damals bewußt war. Der Choral pflanzte sich quasi wie von selbst in mein musikalisches Unterbewußtsein ein. Gerade das ausgeglichene, strömende Melos des Chorals erwies sich auf Dauer als die eigentliche Quelle meiner musikalischen Erfindung bis hinein in die Bildung zwölftöniger Komplexe. Ja selbst die Kompositionen für die Gattung Neues Geistliches Lied, mit der ich mich seit 1974 stark beschäftige, sind wesentlich geprägt von der Gregorianik.

Eine weitere wichtige melodische Inspirationsquelle wurde mir seit Ende der 60er Jahre (wenn auch vielleicht nur vorübergehend) die klassische indische Ragamusik. Der in ihr stets gegenwärtige Bordunton, der mir wie ein Symbol der Gegenwart Gottes erschien, fand sehr bald auch Eingang in meine Psalmvertonungen, ebenso die von Ragas abgeleiteten melodischen Bildungen.

Damals hatte ich überhaupt noch keinen Sinn für die Psalmodie. Ich konnte nicht begreifen, warum so kostbare, aussagekräftige Sprache in ein ständig gleichförmiges Korsett gepreßt werden sollte. Guardinis Büchlein *Vom Geist der Liturgie* kannte ich natürlich noch nicht. Ich hatte die Psalmen vor mir und ich empfand nur einen Wunsch: ihrem Ausdruck, ihren Bildern, ihrem emotionalen Reichtum musikalisch in einem harmonisch ungebundenen, rein melodischen Fluß nachzuspüren und womöglich den sprachlichen Ausdruck zu intensivieren. Das schien mir nur möglich in einer sich in stetiger Emanation fortbewegenden, einzig der gerade gegenwärtigen Sprache gehorchenden Melodik, die jedes Wort, jede Schwingung - augenblicklich und nur gültig für diesen Moment - in Musik eintauchen sollte.

Bei dieser Art der Psalmkomposition kann die Gemeinde natürlich nur den Kehrvers singen, während die Verse dem Kantor, bestenfalls einer

sehr geübten und fähigen Schola, anvertraut sind. Ich hatte das Glück, daß die Laacher Mönche meine Vertonungen sangen (und noch singen), sehr zu meiner Zufriedenheit, während ich sie andernorts öfter in einer Weise hörte, daß ich sie kaum als die meinigen wiedererkannte.

Es liegt wohl an der häufig praktizierten musikalischen Erziehung, in der Musik vielfach vor allem als eine Aneinanderreihung von Takteinheiten und der Rhythmus als eine Folge von sozusagen rechnerisch aufeinander bezogenen Halben, Vierteln, Achteln etc. verstanden wird. Auf dieses Schema werden dann die Melodietöne gesetzt, ungeachtet ihrer Intervallspannungen und der jeweiligen Textaussage, geschweige denn des musikalischen Wortklangs bzw. dessen Bedeutung. Daß eine Melodie von einem ununterbrochenen inneren Strom bewegt werden muß, scheint weithin unbekannt. Aus diesem inneren Strömen lebt Musik doch wesentlich, besonders gesungene Musik und nur so erklingen auch Melismen sinnvoll. Was wäre der Gregorianische Choral ohne seine Melismen, ohne den Jubilus! Gerade hieraus erwächst ihm die ausdrucksvolle Kraft seiner melodischen Phrasen. Sie auch im deutschen Liturgiegesang zu ermöglichen, war eines meiner Anliegen.

Ein anderes, sehr wichtiges Anliegen war mir, die Musik aus dem natürlichen Rhythmus der deutschen Sprache zu erfinden, die ja keine wirklichen Symmetrien, auch keine mathematischen 2:1-Verhältnisse kennt. Um wenigstens einigermaßen adäquat den Rhythmus der Sprache in den der Musik übertragen zu können, müssen entweder sehr komplexe rhythmische Notierungen gewählt oder auf eine rhythmische Notation im Sinne genau festgelegter und aufeinander bezogener Notenwerte generell verzichtet und damit auch aus einem metrischen Schema befreit werden. Ich habe mich im Fall der Psalmen für die zweite Möglichkeit entschieden, die allerdings von den Ausführenden ein gutes Maß an sprachrhythmischem Gefühl voraussetzt.

Grundsätzlich komme ich mit zwei Grundformen aus: mit den gefüllten und mit den kreisförmigen, bzw. ovalen, leeren halslosen Noten, die nur gelegentlich ergänzt werden durch Tenuto-Striche oder in ganz seltenen Fällen durch kleinere gefüllte halslose Noten für Quasi-Vorschläge. Inzwischen hat sich diese Notationsform weitgehend durchgesetzt, z.B. im Münchener *Cantionale*. Sie suggeriert erst garnicht nicht vorhandene rhythmische Relationen, sondern bietet die Möglichkeit, wirklich dem natürlichen Rhythmus der Sprache und den Spannungen der unterschiedlichen Intervalle nachzugehen. (Leider ist diese Notation für Chorsätze weniger geeignet, sodaß ich hier oft mit ständigen Taktwechseln, mit Duolen, Triolen und Quintolen, ja gelegentlich sogar mit Septolen arbeite, wenn es der Sprachrhythmus verlangt).

Die Gefahr bei der in den Psalmvertonungen gewählten Notation

ist, daß manche Sänger sie mißverstehen als doch rhythmische Werte und die gleich notierten Noten tatsächlich gleichwertig singen, als seien es Achtel oder Viertel. Damit das vermieden wird, müßte bereits in der kirchenmusikalischen Ausbildung das richtige Singen der nicht rhythmisierten Melodien aus den Erfordernissen der Sprache heraus gelehrt werden. Hier scheint mir noch ein weithin unbebautes Feld zu liegen, was sich auch beim Singen der Psalmen auf den traditionellen Psalmtönen häufig schmerzlich bemerkbar macht, wenn die Sätze gleichförmig, ohne auf natürliche Dehnungen der Sprache oder auf Interpunktion zu achten, mechanisch heruntergespult werden.

Welche Möglichkeiten im richtigen Singen liegen, geht mir alljährlich auf, wenn ich in der Osternacht die deutsche Exultet-Fassung (nach dem lateinischen Original) von Pater Erwin Bücken SJ singe, die, schlecht gesungen, d.h. ohne die Umgehung der zahlreichen Fallen, die durch Melismenbildung auf Nebensilben entstehen, unerträglich würde, die aber, richtig gesungen, jedes Jahr von neuem ihre große Strahlkraft erweist.

Lassen Sie mich nun zu einigen klingenden Beispielen meiner Psalmvertonungen kommen. Zunächst zwei unbegleitete Stücke (in unserm Heft Nr. 7 und 8), die beide in äolischer Tonart stehen, wobei das erste Stück am Ende jeden Verses ins Phrygische mündet.

(Beispiel 6 und 7)

Das nächste Stück (Nr. 1) baut sich wie alle nun folgenden Stücke über dem fortliegenden Bordunton auf. Die Tonart ist nun nicht mehr eindeutig bestimmbar. Auffallend ist sicher der sehr persönliche Duktus der Melodieführung; es ist nicht das Psalmgebet des Volkes Gottes, sondern der Aufschrei des einzelnen Menschen, der in höchster Not der Gottesferne sein Gebet zum Himmel schleudert.

(Beispiel 8)

Auch im nächsten Psalm (Nr. 5) kommt die Sehnsucht nach Gott zur Sprache, diesmal aber im Ausdruck ruhiger und zuversichtlicher. Die Grundtonart ist mixolydisch, natürlich nicht im Sinn der Gesetzmäßigkeiten des Gregorianischen Chorals und auch gelegentlich durch Alteration ausweichend. Obwohl der Kehrvers auf den ersten Blick für eine Gemeinde zu schwierig scheint (vor allem wegen der kleinen Quasi-Verzierungsnoten), kann ich aus der Praxis einer normalen Großstadtgemeinde berichten, daß der Vers auch ohne Notenvorlage recht gut mitgesungen wird, wenn er ein wenig eingesungen ist.

(Beispiel 9)

Dem folgenden Psalm (Nr. 14) liegt eine in Mitteleuropa kaum gebräuchliche Tonskala zugrunde mit der 3. Stufe als Dur-Terz und der 6. als Moll-Sext.

Es ist ein Lobpsalm. Die deutsche Übertragung stammt von Jörg Zink, dessen Übertragungen mich damals am stärksten ansprachen und von dem ich eine ganze Reihe Psalmen vertonte.

(Beispiel 10)

Wenigstens ein Beispiel eines Kehrverses mit dazwischen gesprochenen Psalmversen möchte ich Ihnen vorspielen, wobei auch hier der Bordunton liegen bleibt. Es ist der Kehrvers "Bei dir, Herr, bin ich geborgen".

(Beispiel 11)

Wie unterschiedlich in der Atmosphäre und in der musikalischen Aussage Stücke sein können, die in der im Prinzip gleichen Tonart geschrieben sind, kann im Vergleich zu dem gerade Gehörten das folgende Beispiel zeigen (Nr. 10). Natürlich gibt es auch hier immer wieder Abweichungen durch Alterationen.

Ich erinnere mich, daß ich beim Gebrauch der diversen Skalen niemals dogmatisch vorgegangen bin, sondern mich einzig sozusagen auf die innere Stimme verlassen habe, wie sie es mir vorsang.

(Beispiel 12)

Zum Schluß ein Stück, diesmal kein Psalm sondern ein Pfingstgesang, der sich vielleicht noch stärker als das zuvor Gehörte der indischen Raga-Musik verpflichtet weiß. Hier mache ich Gebrauch von der Möglichkeit, die Melodie von der Orgel leise mitspielen zu lassen. Das ergibt eine andere Farbe und erleichtert das Singen vor allem im Bezug auf die Intonation, die ja durch den Abstand der Stimme von dem sehr tiefen Bordunton während des Singens nicht leicht auszugleichen ist.

(Beispiel 13)

Das war ein kleiner Ausschnitt aus dem *Psalmenbuch* (Münster: Orbis Verlag, 1969), übernommen vom Verlag Michael Brockhoff. (Nachtrag: Dieser Verlag hat sich nun in 48363 Laer, Postfach 108,

angesiedelt. Ein Restbestand des Psalmenbuches ist noch vorhanden. Preis DM 21,00).

Während eines Aufenthalts in der Villa Massimo, Rom, 1971/72 entstand ein deutsches Antiphonar, aus dem einige Stücke mir auch heute noch brauchbar erscheinen. Als ich 1973 Kirchenmusiker wurde, schrieb ich für den eigenen Gebrauch eine Reihe weiterer Psalmkompositionen. Ich beabsichtige, eine neue Reihe zusammenzustellen, die beim Dohr-Verlag, Köln, erscheinen wird.

Für das *Halleluja-Buch* erhielt ich vom Liturgischen Institut Trier den Auftrag, vom Lesejahr A die Rufe vor dem Evangelium zu komponieren, wobei ich für die meisten Stücke auch noch ein zusätzliches Halleluja schrieb. Auch zwei Hochgebetsvertonungen sind entstanden.

Und so geht es - hoffe ich - weiter. Immer noch ist die Frage offen, wie liturgische Musik heute auf der Schwelle zum nächsten Jahrtausend ihrem Wesen nach sein müßte. Hat die Sicht von Liturgie, wie Guardini sie beschreibt, heute noch so generell ihre Gültigkeit, oder wird es andere Entwicklungen geben? Ist ein so einheitliches Kompendium des gesungenen Wortes, so wie es der Gregorianische Choral darstellt, noch denkbar, oder führt der Weg in eine größere Pluralität? Das zu erspüren ist heute Aufgabe der verantwortlichen Liturgiker und auch der Komponisten.

Beisp. 1 Psalm 67 : Dank für den Segen Gottes

Änderungsvorschlag für die Psalmodie

GL 732

1. Gott sei uns gnädig und segne uns! *
Er lasse über uns sein Angesicht leuchten,

2. damit auf Erden sein Weg erkannt wird *
I ⟶ und sein Heil unter allen Völkern.

4. Die Nationen sollen sich freuen und jubeln. *
II ⟶ Denn gerecht richtest du den Erdkreis.

III ⟶ 5. Du richtest nach Recht die Völker *
und regierst die Nationen auf Erden.

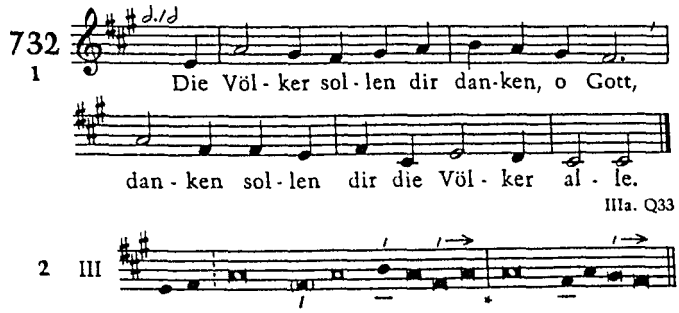
IV ⟶ 7. Das Land gab seine Früchte. *
I ⟶ Gott, unser Gott schenke uns Segen!

VI ⟶ 8. Gott möge uns segnen! *
Alle Welt fürchte und ehre ihn!

(Heinz Martin Lonquich)

Beisp. 2

PSALM 67: Dank für den Segen Gottes



1. Gott sei uns gnädig und segne uns! *
Er lasse über uns sein Angesicht leuchten,
2. damit auf Erden sein Weg erkannt wird *
I → und unter allen Völkern sein Heil.
Kehrvers
4. Die Nationen sollen sich freuen und jubeln. *
II → Denn du richtest den Erdkreis gerecht.
III → 5. Du richtest die Völker nach Recht *
und regierst die Nationen auf Erden.
Kehrvers

IV → 7. Das Land gab seinen Ertrag. *
V → Es segne uns Gott, unser Gott!
VI → 8. Es segne uns Gott! *
Alle Welt fürchte und ehre ihn!
Kehrvers
9. Ehre sei dem Vater und dem Sohn *
und dem Heiligen Geist,
10. wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit *
und in Ewigkeit. Amen.
Kehrvers

Beispiel 6

7
(12)
Ps 147 Lo- bet den Herrn, er heilt, de- ren Le-ben zer-bro-chen ist.
(146)

Gut ist es, unserm Gott zu spie- len, schön ist es, sein Lob zu

sin- gen. Denn der Herr baut Je-ru- sa- lem wie-der auf, er

sam-melt die Versprengten Is- ra- els.

Er heilt, de-ren Le-ben zer-bro-chen ist, ver-bin-det ih- re schmerzenden

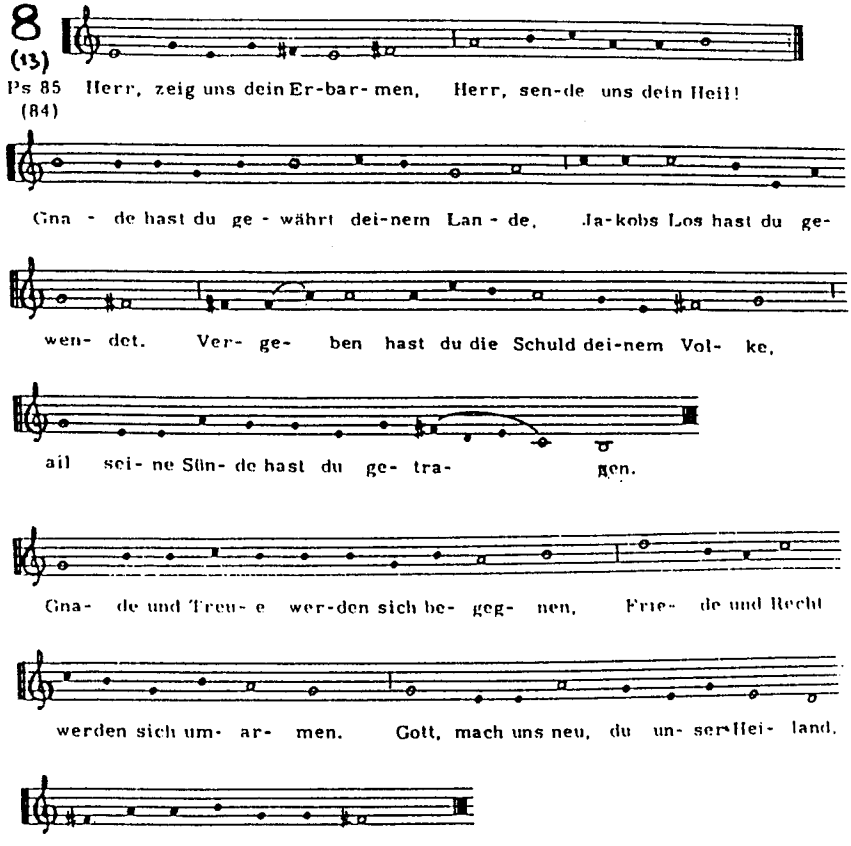
Wun- den. Er bestimmt die Zahl der Ster- ne und ruft sie al- le

mit Na- men.

Groß ist un-ser Herr und gewal- tig an Kraft, un- ermeß-lich ist sei-ne

Weis- heit. Den Gebeug- ten hilft der Herr auf, Frevler aber drückt er zu Bo-den.

Beispiel 7


8
(13)
Ps 85 Herr, zeig uns dein Er-bar-men, Herr, sen-de uns dein Heil!
(84)
Gna - de hast du ge - währt dei-nem Lan - de, Ja-kobs Los hast du ge-
wen- det. Ver- ge- ben hast du die Schuld dei-nem Vol- ke,
ail sei- ne Sün- de hast du ge- tra- gen.
Gna- de und Treu- e wer-den sich be- geg- nen, Frie- de und Recht
werden sich um- ar- men. Gott, mach uns neu, du un- ser Hei- land,
wen-de dich von dei-nem Zorn!

Beispiel 8

3

1
(1)
Ps 102(101) Herr, hö - re mein Ge-bet und laß mein Schreien zu dir drin - gen!
Ps 13(12)

Wie lan - ge noch, Herr, willst du in E-wig-keit mich vergessen?

Wie lan-ge noch ver - birgst du dein Ant-litz vor mir?

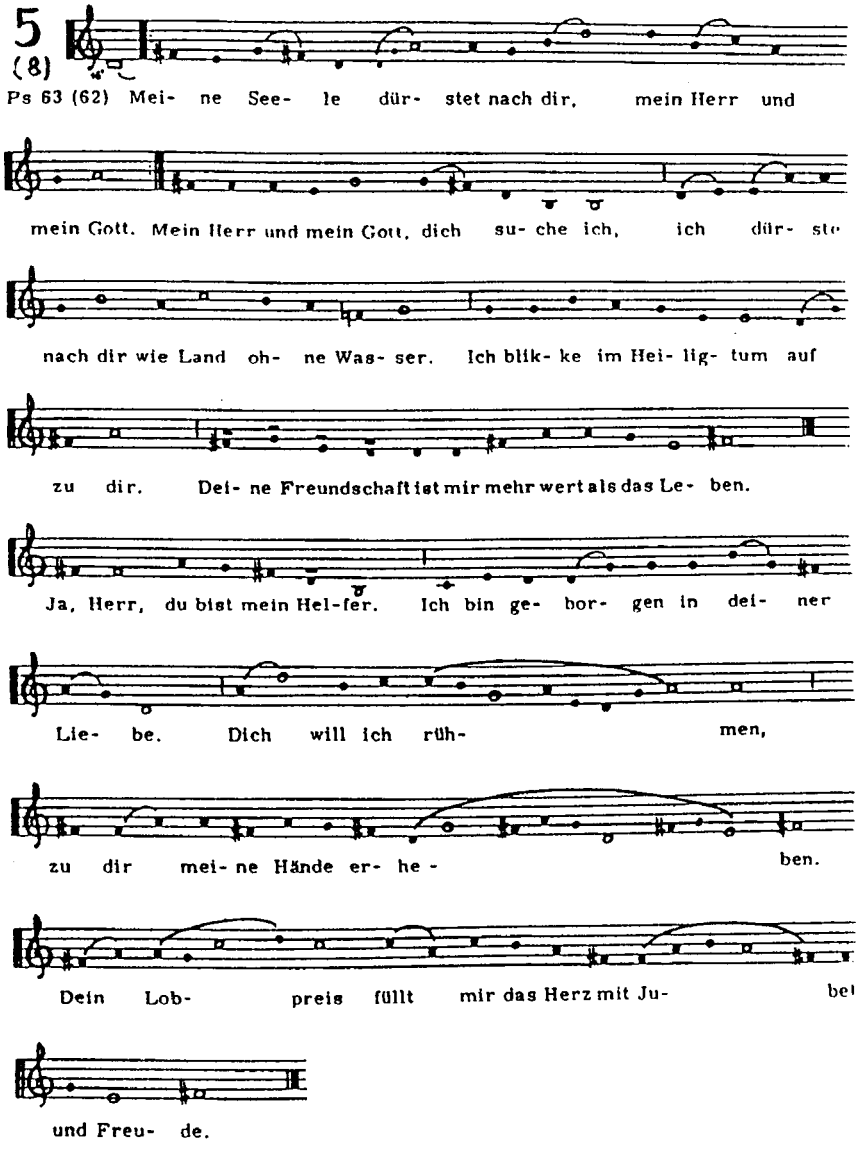
Wie lange soll ich sor-gen in mei-ner See - le, mich ängsten in

mei-nem Herzen täg-lich?

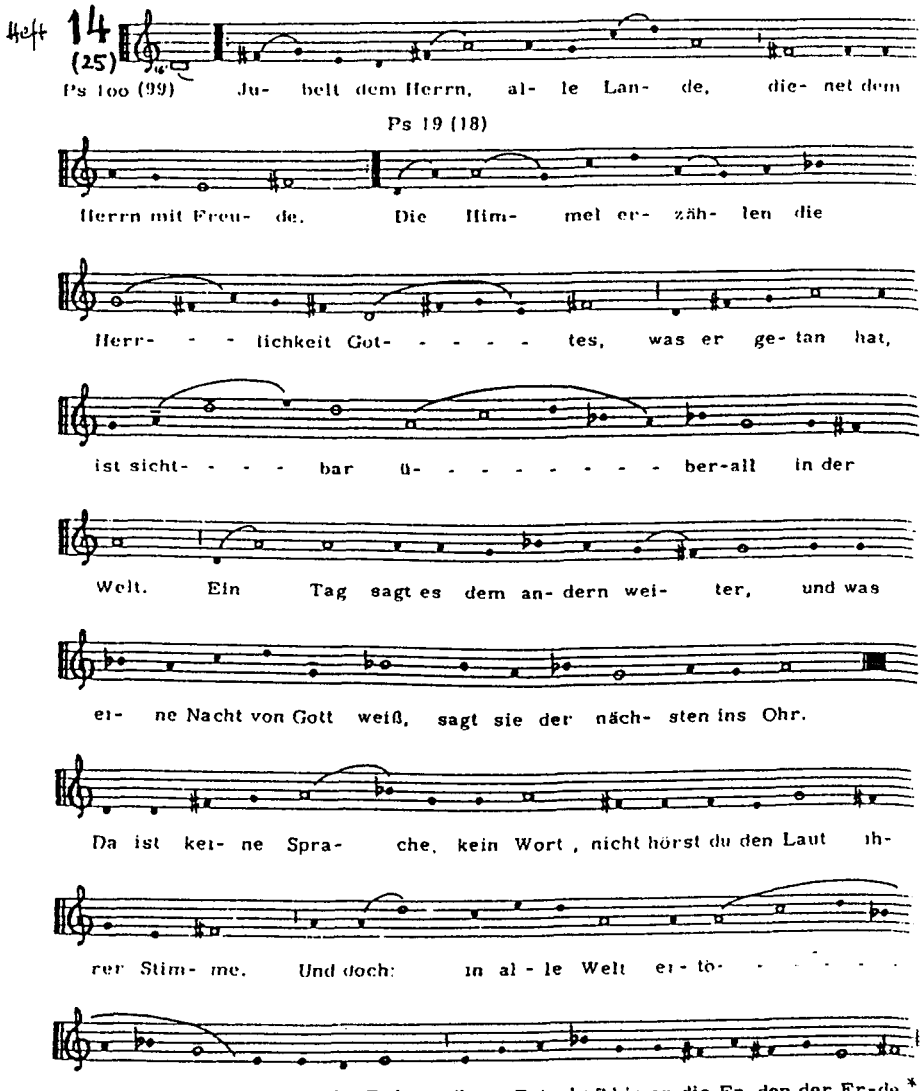
Schau - e doch, er-hö - re mich, Herr, mein Gott! Gib Licht mei - nen

Au - gen, daß ich nicht ent-schla-fe in den Tod!*

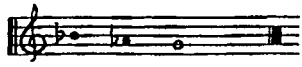
Beispiel 9


5
(8)
Ps 63 (62) Mei- ne See- le dür- stet nach dir, mein Herr und
mein Gott. Mein Herr und mein Gott, dich su- che ich, ich dür- ste
nach dir wie Land oh- ne Was- ser. Ich blik- ke im Hei- lig- tum auf
zu dir. Dei- ne Freundschaft ist mir mehr wert als das Le- ben.
Ja, Herr, du bist mein Hel-fer. Ich bin ge- bor- gen in dei- ner
Lie- be. Dich will ich rüh- men,
zu dir mei- ne Hände er- he - ben.
Dein Lob- preis füllt mir das Herz mit Ju- bel
und Freu- de.

Beispiel 10


Heft 14 (25)
Ps 100 (99) Ju- belt dem Herrn, al- le Lan- de, die- net dem
Ps 19 (18)
Herrn mit Freu- de. Die Him- mel er- zäh- len die
Herr- - - lichkeit Got- - - - - tes, was er ge- tan hat,
ist sicht- - - - bar ü- - - - - - - - - ber-all in der
Welt. Ein Tag sagt es dem an- dern wei- ter, und was
ei- ne Nacht von Gott weiß, sagt sie der näch- sten ins Ohr.
Da ist kei- ne Spra- che, kein Wort, nicht hörst du den Laut ih-
rer Stim- me. Und doch: in al - le Welt er - tö- - - - - -
- - - - - - net ihr Ruf, ih-re Botschaft bis an die En-den der Er-de.*

Beispiel 11



(♭♮).

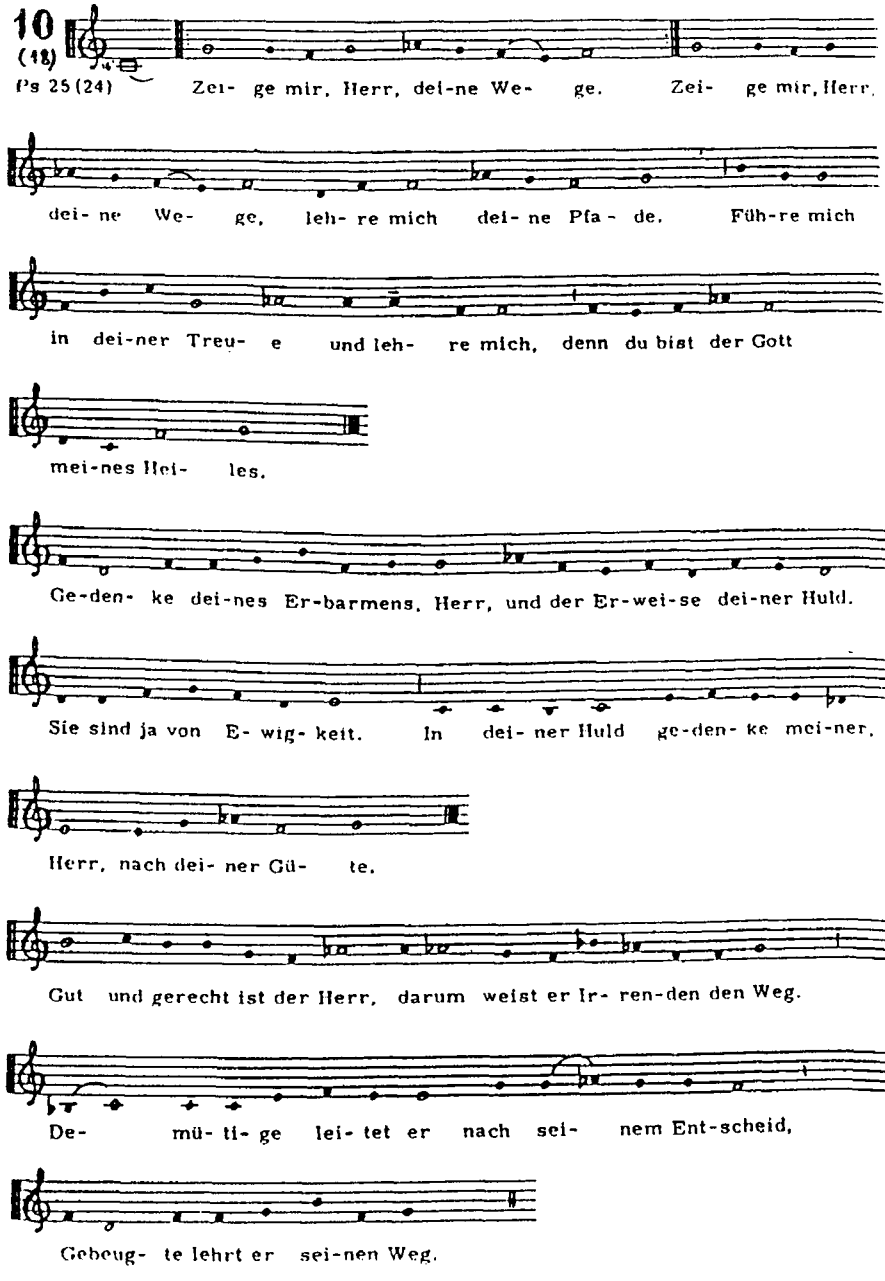
In deiner Treue rette mich.
Neige zu mir dein Ohr,
eilends hilf mir!
Sei mir ein schützender Fels,
eine feste Burg, die mich rettet.

Auf dich, Herr, verlasse ich mich
und spreche: Du bist mein Gott!
Meine Zeit steht in deinen Händen!
Laß über deinen Knecht dein Antlitz leuchten
und hilf mir in deiner Güte.
Laß mich nicht zugrunde gehen,
denn ich rufe dich an.

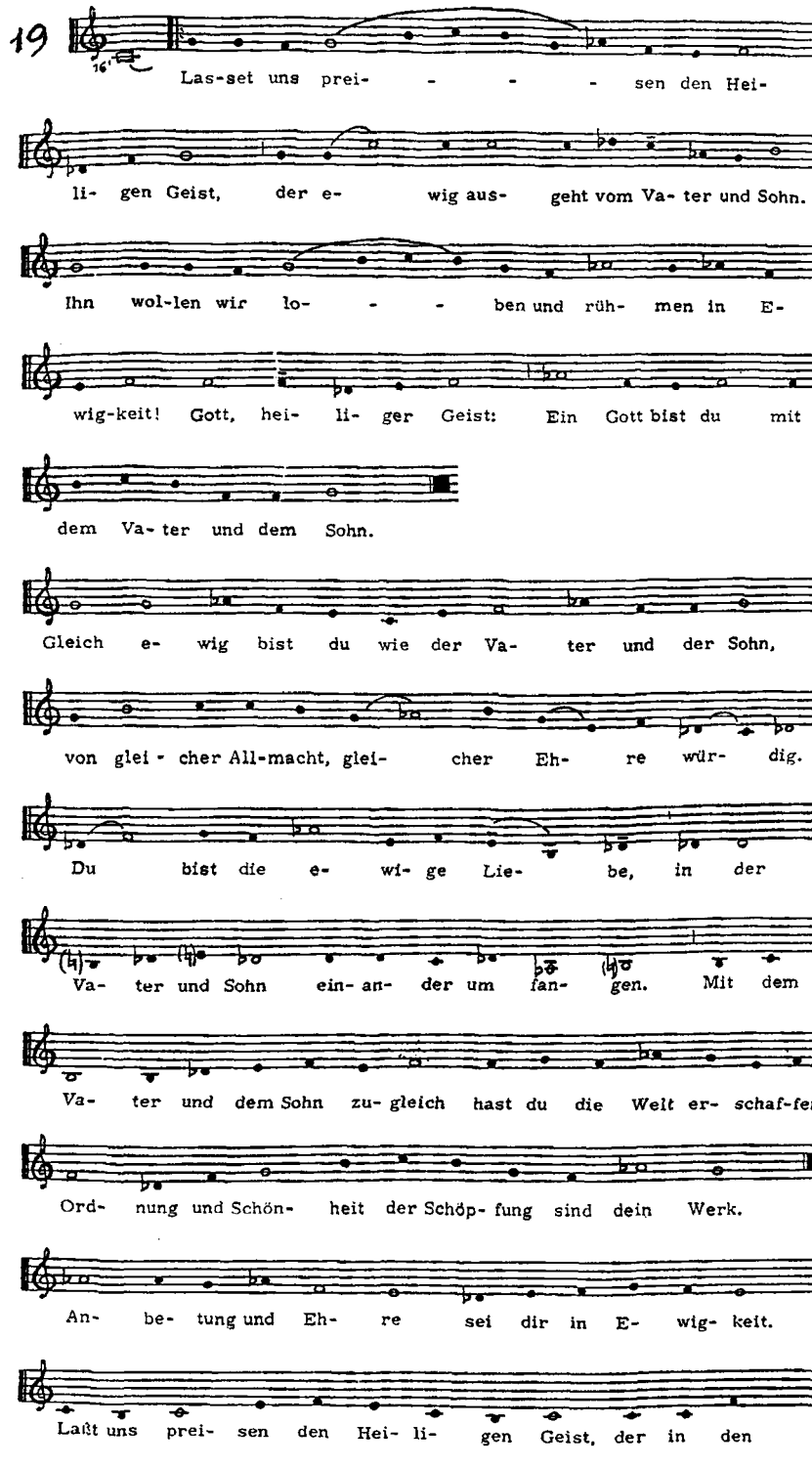
Darum freut sich mein Herz,
und meine Seele ist fröhlich,
und auch mein Leib wird sicher wohnen.
Denn du wirst mich nicht dem Tode überlassen
und nicht zugeben, daß dein Heiliger das Grab sehe.
Du zeigst mir den Weg, der zum Leben führt.
Vor dir ist Freude und Fülle
und Wonne in deinem Reich ewiglich.

Ps. 31 (30), 2-3 / 4-5 / Ps. 16 (15), 9-11

Beispiel 12


10
(18)
Ps 25 (24)
Zei- ge mir, Herr, dei-ne We- ge. Zei- ge mir, Herr,
dei- ne We- ge, leh- re mich dei- ne Pfa- de. Füh-re mich
in dei-ner Treu- e und leh- re mich, denn du bist der Gott
mei-nes Hei- les.
Ge-den- ke dei-nes Er-barmens, Herr, und der Er-wei-se dei-ner Huld.
Sie sind ja von E- wig- keit. In dei- ner Huld ge-den- ke mei-ner,
Herr, nach dei- ner Gü- te.
Gut und gerecht ist der Herr, darum weist er Ir- ren-den den Weg.
De- mü- ti- ge lei- tet er nach sei- nem Ent-scheid,
Gebeug- te lehrt er sei-nen Weg.

Beispiel 13


19
Las-set uns prei- - - - sen den Hei-
li- gen Geist, der e- wig aus- geht vom Va- ter und Sohn.
Ihn wol-len wir lo- - - ben und rüh- men in E-
wig-keit! Gott, hei- li- ger Geist: Ein Gott bist du mit
dem Va- ter und dem Sohn.
Gleich e- wig bist du wie der Va- ter und der Sohn,
von glei - cher All-macht, glei- cher Eh- re wür- dig.
Du bist die e- wi- ge Lie- be, in der
Va- ter und Sohn ein- an- der um fan- gen. Mit dem
Va- ter und dem Sohn zu- gleich hast du die Welt er- schaf-fen.
Ord- nung und Schön- heit der Schöp- fung sind dein Werk.
An- be- tung und Eh- re sei dir in E- wig- keit.
Laßt uns prei- sen den Hei- li- gen Geist, der in den

Men- schen sein hei- li- ges Wir- ken ent- fal- tet.

Ihn wol- len wir lo- ben und rüh- - men in

E- wig- keit. Aus Dir, Hei- - li- ger Geist, dem

Herrn und Le- bens- spen-der, sind wir ge- bo- ren zu

neu- em Le- ben der Gna- de. Durch dich

sind wir ge- hei- - - ligt, sind rein

ge- wor- den von al- ler Schuld. Mit dei- nem Zei- chen

sind wir be- sie- gelt. Du wohnst in dei- nem hei-

li- gen Tem- pel. Die Lie- be Got- tes ist aus- ge-

gos- sen in un- se- re Her- zen durch dich, der die Lie- be

sel- ber ist. Dich wol- len wir lo- ben und rüh-

men in E- wig- keit. A- - men.

Al- le- - - - - - lu- ja,

al- le- - - - - - lu- ja.

Das "Münsterschwarzacher Modell" Deutsche Gregorianik im Stundengebet

Neukonzeption nach den Prinzipien authentischer lateinischer Gregorianik

Rhabanus Erbacher OSB, Münsterschwarzach

Das Münsterschwarzacher Modell ist ein dezidiert "gregorianischer" Weg, Melodien für die deutsch-sprachigen Texte des Stundengebets zu schaffen, wie sie im Deutschen Antiphonale I - III (Stundengebet für das Benediktinerkloster Münsterschwarzach) und im Antiphonale zum Stundengebet veröffentlicht worden sind. An Konzeption und Ausführung waren Godehard Joppich, Roman Hofer, Johannes Berchmans Göschl und der Referent maßgeblich beteiligt.

Es handelt sich bei diesem Projekt, das mit einem Antiphonale zum monastischen Stundenbuch weitergeführt werden soll, sicher nicht um den einzigen oder um den einzig richtigen Weg, aber um ein Modell, das so sein kann und so sein darf.

Vorweg seien einige grundsätzliche Gegebenheiten erläutert:

- Die Melodien des Münsterschwarzacher Modells sind diatonisch. Ist Diatonik überholt, gestrig oder nur noch eine historische Gegebenheit? Dagegen spricht, daß heute durchaus Musik für die Singpraxis von "Liedermachern" aller Art mit diatonischem Charakter existiert. Ebenso gibt es diatonische Musik verschiedenster Ethnien, mit denen wir heute in Berührung kommen. Es gibt sogar Neue Musik, in der es nicht nur wieder Tonalität, sondern bei einzelnen Komponisten eine neue Beschäftigung mit diatonischer Modalität gibt.

Im Antiphonale verwenden wir Diatonik in "oktoechischer Ausprägung", was bei tonalem, grundtonbezogenem Musizieren naheliegend und nahezu unumgänglich ist, schließlich aber auch noch (was für manche dann tatsächlich ein Stein des Anstoßes ist) in deutlichem (wenn nicht sogar engem) Anschluß an das modale "Vokabular" in seiner überlieferten "gregorianischen" Ausprägung. Die "Modi" sind also hier nicht als Oktavgattungen verstanden und verwendet, innerhalb derer man sich nach Lust und Laune "frei" bewegt, sondern in ihrer ganz bestimmten "gregorianischen" Konkretion: gewisse - in dieser Tradition - zur Typik der Modi gehörende melodische Wendungen und Bewegungsformeln, gewisse charakteristische Weisen des Eröffnens und Schließens, des Inne- und Offenhaltens der Melodie, gewisse Weisen, den Tenor zu erreichen oder zu verlassen werden nicht gescheut, sondern geradezu bevorzugt einge-

setzt.

Warum gerade so? Herrscht hier ein dickschädeliger Konservativismus? Werden bestimmte Traditionen für so heilig und unantastbar gehalten, daß man sich unbedingt sklavisch an sie binden muß?

Einige Aspekte und Kriterien, die hinter unserer Entscheidung für diesen Weg standen, seien an dieser Stelle angedeutet:

- Unsere Aufgabe war die Erarbeitung eines *vollständigen* muttersprachlichen *Stundengebets*, unsere Zielgruppen waren Gemeinschaften, die *täglich mehrmals* Stundengebet feiern und singen. Einige von ihnen taten und tun dies teilweise noch in der lateinischen Überlieferung - hier war auf jeden Fall eine gewisse "Kompatibilität" zwischen dem lateinischen und dem neuen deutschen Repertoire erwünscht.

Aber unabhängig davon schien auch der Umfang des neu zu schaffenden Repertoires (allein an die 2000 Antiphonen!) es auszuschließen, einfach nur die Schaffung oder Zusammenstellung von schönen, stimmigen, textgerechten Melodien gleich welcher, vielleicht sogar - um der Abwechslung willen - möglichst verschiedener "Machart" anzustreben. Ein Repertoire solchen Umfangs bedarf unseres Erachtens - wenn der Beter mit einer gewissen Selbstverständlichkeit darin heimisch werden soll - eines einheitlichen und mit einer gewissen Selbstverständlichkeit vollziehbaren und assimilierbaren musikalischen "Vokabulars".
Warum aber ein *neues* Vokabular erfinden, wenn ein nun wahrscheinlich bewährtes (und zudem vertrautes) schon da ist?

Ich darf in aller Bescheidenheit eingestehen, daß wir uns die "Erfindung" eines neuen Vokabulars auch gar nicht zugetraut hätten, und das nicht nur, weil wir nun einmal "gregorianisch vorgeprägt" waren. Es gehört ja wohl eine gute Portion Leichtfertigkeit oder Genialität dazu, eine wirklich neue musikalische Sprache und Redeweise zu "erfinden", wenn dabei mehr entstehen soll als ein Kunstprodukt nach Art des Esperanto, von dem jedermann weiß, wie peinlich es sich von einer lebendig gewachsenen Sprache unterscheidet.

Einem weiteren wichtigen und entscheidenden Aspekt kann ich mich nur nähern, indem ich Sie erst einmal an die Bedeutung der *Psalmodie* im Stundengebet, erst recht im *erneuerten* Stunden-gebet erinnere. Die liturgische Reform hat - zumeist im monastischen Bereich - diese Bedeutung der Psalmodie neu in den Blick gerückt.

Die breite Fläche, welche die Psalmodie in allen Horen des Stundengebets einnimmt und die über-lieferte Art ihres Vollzugs lassen erkennen, daß mit den Charakterisierungen des Stundengebets als Canticum laudis, als Gebet der Kirche, als Artikulation der Heiligung der Zeit nicht alles gesagt ist. Es geht hier ganz entschieden auch um das Anliegen der täglichen gemeinsamen Schriftmeditation anhand des Psalters.[1]

Dieses Grundanliegen wird übrigens meines Erachtens verfehlt, bzw. gar nicht in den Blick genommen, wo man - wie in anderen Offiziums-Entwürfen - versucht, den einzelnen Psalmen durch wechselnde Vortragsarten zu jeweils besonderer und eigentümlicher Darstellung zu verhelfen. Es geht hier (wohlgemerkt: hier, in der Psalmodie des täglichen Offiziums; also nicht generell) ja gerade nicht so sehr um eine darstellend-vortragende, sondern um die aneignend-hörende Vergegenwärtigung des Textes. Also weniger um ein Hinaus- als vielmehr um ein (in sich) Hinein-Singen, kurzum: um ein *meditierendes* Singen.[2]

Der französische Theologe Maurice Zundel hat solches Verständnis der Psalmodie in den vielsagend-paradoxen Satz gefaßt: "Die Psalmodie ist die Art von Musik, die das Schweigen nicht unterbricht." Hier soll also so gesungen werden, daß man zugleich in der Haltung des hingehend-vernehmenden Schweigens bleibt, im aufmerksamen Hineinhorchen in das Gesungene.

Man kann, wie das gewöhnlich geschieht, die überkommene Form der wechselchörigen, der Offiziums-Psalmodie (im *Gotteslob* und im *Evangelischen Gesangbuch*: Gemeinde-Psalmodie) natürlich wegen gewisser äußerer Gemeinsamkeiten im Zusammenhang mit Kantillation überhaupt betrachten und sie etwa zu den Lesetönen oder den Modellen der Vorsänger-psalmodie (die nun ausdrücklich eine "darstellend-vortragende" ist) in Beziehung setzen:

- Hier wie dort gibt es die Rezitationsebene, hier wie dort die unverändert beibehaltenen Kadenz- und Gliederungsformeln.

Man darf aber meines Erachtens nicht vergessen oder übersehen, daß hinter der Offiziums-Psalmodie doch andere Absichten stehen:

- Hier ist die beibehaltene Rezitationsebene nicht nur musikalische Zurückhaltung, die dem Wort den absoluten Vorrang läßt, hier ist sie auch wirksames Zeichen der Beharrlichkeit der Versenkung in das Wort.
- Hier ist die beständig wiederkehrende Kadenzformel nicht nur Verdeutlichung und Versinnlichung der Gliederung, sondern auch ein Mittel, jene Ruhe zu stiften und zu fördern, die zu dieser Gebetsform, die ja nicht von ungefähr eine kontemplative genannt worden ist, wesentlich gehört.[3]
- Von dem genannten Grundanliegen aus ist meines Erachtens auch der ruhige Wellenschlag des Verswechsels zu deuten oder die Pause zwischen den Halbversen, die immer wieder *ausdrücklich* in jenes vernehmbare Schweigen führt, das auch während des Singens nicht eigentlich verlassen werden soll.[4]

Eine derartige Einschätzung oder Wertschätzung der Psalmodie, die weniger auf theoretischen Überlegungen als auf konkreten Gebetserfahrungen über Generationen hin beruht, ließ uns kaum eine andere Wahl, als auch für das deutsche Stundengebet die überlieferte Psallierpraxis zu

übernehmen - sowie auch die "klassischen" Psalmtöne der Tradition mit ihrem ausgewogenen Maß einerseits an Schlichtheit und andererseits an Wechsel der Färbung durch die achtfache, auf die gregorianischen Modi bezogene Ausprägung.

Dies umso mehr, als ein Kompositions-wettbewerb für *neue Psalmtöne*, den die deutsche Bischofskonferenz nach dem Konzil ausgeschrieben hatte, die Erkenntnis brachte, daß zwar eine Fülle *musikalisch* interessanter Lösungen angeboten wurde, aber vor lauter Bemühen um musikalische "Interessantheit" und Neuartigkeit frischweg am eigentlichen Lebens-nerv der meditativen Psalmodie vorbeikomponiert wurde und nirgendwo die schlichte Einprägsamkeit der tradierten Töne, ihre Eindeutigkeit in der modalen Unterschiedlichkeit, ihre Solidität und schon gar nicht ihre "Verschleißfestigkeit" erreicht worden war.

Die naheliegende Entscheidung für die überlieferte Gestalt der Psalmodie zog dann aber eine andere fast zwangsläufig nach sich: sollten die neuzuschaffenden Antiphonen mit dieser Art von Psalmodie "kompatibel" sein, dann war dies doch am besten zu erreichen, wenn sie sich des gregorianischen "Vokabulars" bedienten und der frei-rhythmischen, nur dem *Wort* allein und keinem eigenständigen metrischen oder rhythmischen System verpflichteten Singweise. Diese Singweise wird ja von der Psalmodie selbst gefordert und war, den Erkenntnissen der jüngeren Choralforschung gemäß, auch der lateinischen Gregorianik in ihrer Ursprungszeit eigentümlich.

Die Entscheidung für die gregorianische Faktur der Antiphonen brachte unseres Erachtens eine ganze Reihe weiterer "Vorteile" mit sich:

- Die Eindeutigkeit im modalen Zueinander von Antiphon und Psalm: auch sie erleichtert unseres Erachtens die Selbstverständlichkeit und das ungestörte Zuhausesein in dieser musikalischen Welt.
- Die Aneignung des Reichtums und der Vielfalt der unterschiedlichen modalen "Klimata" und ihrer jeweiligen "emotionalen" Qualitäten.
- Die Möglichkeit, aber auch die Verpflichtung, immer wieder "Maß zu nehmen" an dem, was die überlieferte Gregorianik so bewundernswert erreichte in ihrem Gar-nichts-anderes-Wollen als das singende Sagen und Beten der heiligen Texte.

Der Versuch, eben dies anzustreben, und zwar mit den gleichen musikalischen Mitteln, schien uns lohnenswert und möglich, allerdings nur unter der Berücksichtigung von drei Bedingungen:

1. Beschränkung auf die schlichte *Offiziums-Antiphonie*, die eher dem Bereich *elementarer* melodischer Gestaltung als einer bestimmten musikalischen Stil-Epoche angehört.[5]
2. Keine "Interlinear-Gregorianik": Also *nicht* die Bewahrung vermeintlich "schöner alter Melodien", unter die mühsam ein deutscher Text gezwängt

wird, sondern die Benutzung des alten musikalischen Vokabulars zur Schaffung neuer Melodien unter aufmerksamstem Hören auf den Text.

3. *Kein äqualistisches Singen.*

Einspruch gegen eine "deutsche Gregorianik" kam und kommt ja immer wieder vorab von Seiten jener, für welche die äqualistische Singweise der lateinischen Gregorianik immer noch eine selbstverständliche Gegebenheit zu sein scheint. Von solchen Voraussetzungen aus ist Einspruch oder Ablehnung auch tatsächlich folgerichtig und konsequent. Tritt doch die Unlebendigkeit und Sprachwidrigkeit äqualistischen Singens beim Gesang in der Muttersprache unüberhörbar zu Tage und erweist sich hier jedenfalls als unangemessen und unmöglich. Aber statt nun kurzerhand deutsches "choralisches" Singen abzulehnen, könnte man ja auch endlich einmal die eigene lateinische Singpraxis in Frage stellen und den depravierenden Äqualismus hinterfragen, der angeblich - einem Wort von Urbanus Bomm zufolge - uns Heutigen die lateinische Gregorianik erst "mundgerecht" macht.

Hier ist vielleicht der Ort, andeutungsweise noch zu einigen Argumenten Stellung zu nehmen, die immer wieder gegen eine deutsche Gregorianik ins Feld geführt werden:

- Da ist vor allem der Hinweis auf die unter-schiedliche Rolle des Akzents im Lateinischen und im Deutschen. Gewöhnlich und gewohnheitsmäßig beruft man sich dabei auf die Darlegungen von Thrasybulos Georgiades, die für manche geradezu dogmatisches Gewicht haben. Nun hat Georgiades gewiß viel Hellsichtiges und Scharfsinniges zum Verhältnis von Sprache und Musik erkannt und gesagt.

Ich selber habe hingerissen und begeistert seine Vorlesungen über Mozarts Streichquartette gehört. Ich habe seine Vorlesung über frühe Orgeltabulaturen gehört und sehe noch vor mir, wie seine Assistenten im Schweiß ihres Angesichts die Beispiele dazu spielten. Sie mußten nämlich aus der Tabulatur spielen, denn es galt unerbittlich der Grundsatz: Nur aus den primären Quellen! Wenn es allerdings um Choral ging, galt dieser Grundsatz plötzlich nicht mehr. Da war ein eigentümlicher blinder Fleck. Da genügte zur Kenntnisnahme der Liber Usualis. Da lag auf der Hand, daß gleich aussehende Noten auch gleich zu singen wären und da konnte schnell und durchaus folgerichtig gezeigt werden, wie unpassend es wäre, nun auf deutsch "gregorianisch" singen zu wollen:

"ehe der Hahn krähen wird"

Die sogenannte "steile Fügung" (das Aufeinanderfolgen zweier Akzente ohne unbetonte Silbe) kommt in der Praxis der lateinischen Psalmodie so nicht vor. Entsprechenden Konstellationen der Akzente wird mit einem "künstlichen Nebenakzent" ausgewichen: de

te dixit -> de te dixit.

Was Georgiades über den "logischen" Akzent des Lateinischen und den "emotionalen" des Deutschen sagt, ist im Grundsätzlichen gewiß zutreffend.

Was ihm und seinen Nachbetern nicht in den Blick kommt, ist die inzwischen auch von der Philologie bestätigte Tatsache, daß in der Blütezeit der Gregorianik sich bereits "germanisches" Akzentempfinden in der lateinischen Sprache und Sprechpraxis bemerkbar macht. Das zeigt sich nicht nur an den Hymnen, wo jetzt neben das quantitierende auch das akzentuierende Metrum tritt. Man kann an vielen Vertonungen beobachten, daß bei aller Beachtung des lateinischen Akzents doch auch die sinntragende Silbe respektiert wird und überhaupt Mittel und Wege gefunden sind, das Wort nicht nur gemäß seinem logischen Ort im Satzganzen, sondern auch gemäß seinem Sinngewicht und seiner emotionalen Qualität melodisch zu artikulieren.

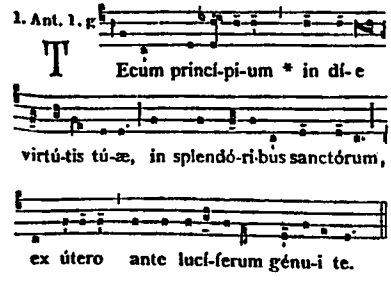
Und hat schließlich nicht schon Augustinus gesagt: Accentus anima vocis (nicht: ratio vocis)!

Auch der häufigste Einwand gegen die *deutsche Psalmodie* geht meines Erachtens von falschen Voraussetzungen aus. Wird der Rezitationston als "Spannungston" verstanden, der keine andere Aufgabe hat, als auf den ersten Akzentton der Kadenzformel hinzuzielen und hinzuziehen, wo dann - endlich - das erste und einzige musikalische Ereignis stattfindet, dann muß folglich jeder deutsche Vers, in dem der wichtigste Sinnakzent nicht mit diesem Akzentton zusammenfällt, als "sinnwidrig und unangemessen melodisierter" erscheinen.

Wenn ich aber - etwa von der psalmodia in directum ausgehend - der ruhigen Rezitation auf dem Tenor ihr Eigenrecht gönne und in der Kadenzformel dann aber lediglich den gliedernden Abschluß sehe, wenn ich nicht dem verbreiteten Aberglauben anhänge, Betonung müsse um jeden Preis durch den höheren oder lauteren Ton geschehen, sondern weiß, daß ich auch auf der Tenorstrecke allen Betonungsstufen Rechnung tragen kann, indem ich den entsprechenden Silben den entsprechenden (Zeit-)Raum gönne, dann sieht die Sache doch wohl etwas anders aus.

Solange allerdings dieser Groschen nicht fällt, ist Psalmodie tatsächlich ein Graus - aber nicht nur die deutsche, sondern auch die lateinische. In dieser wirkt sich der über Stock und Stein gehende Äqualismus sogar besonders verheerend aus. Ich weigere mich zu glauben, daß die gleichen Mönche, die etwa an Weihnachten in der Antiphon so achtsam artikulierten:

((Beispiel 1))



im Psalm dann gesungen haben sollen:
ex utero ante luciferum genui té.
---------->

Zum Schluß noch einige Einzelfragen, die mit den Eigentümlichkeiten deutschen Sprechens zusammenhängen:
- Soll es bei strikter Monosyllabik bleiben? Sind Ligaturen auf unbetonten Silben möglich? Wie "belastbar" sind die klangschwachen Endsilben (z.B. halbstummes "e"). Gegenüber dem Lateinischen mit seinen durchwegs klangstarken Silben sind die Möglichkeiten gewiß eingeschränkt, aber vielleicht doch wieder nicht so sehr, wie ein leider immer noch verbreitetes mißbräuchliches Singen vermuten läßt.

Hier besteht noch ein weites Übungsfeld, da wir doch mehr als wir ahnen durch die überholte Praxis äqualistischen Singens wie auch durch die nahezu restlos metrische oder taktgebundene Musik, die wir machen oder hören, geprägt bzw. verdorben sind. Auch die schon etwas Geübteren fallen noch oft genug in die Praxis des "Alten Menschen" zurück.

Ich habe sehr vom täglichen Stundengebet und von der Psalmodie in ihrem monastischen Verständnis her argumentiert. Damit ist anschlußweise gesagt, daß in anderen Liturgien, bei anderen Formen liturgischen Singens und unter anderen Umständen andere Bedürfnisse im Vordergrund stehen mögen und deshalb auch andere Lösungen und Praktiken naheliegender und entsprechender sein mögen.

Ich meine allerdings, daß es für jeden Liturgen und für jeden Kirchenmusiker geradezu lebenswichtig ist, in Kontakt zu bleiben auch mit jenen Formen liturgischen Singens, die besonders geeignet scheinen, den Text erst einmal zum Sänger zu bringen und in ihm klingen zu lassen, damit er ihm ans Herz wachse, ihm "inwendig" werde.

Eine der Hauptschwierigkeiten liturgischen Singens heute gerade bei den damit Beauftragten besteht meines Erachtens darin, daß wir - wie Amt und Aufgabe es ja schließlich doch fordern - zu schnell, zu oft, zu ausschließlich die Prediger, die Vortragenden und schließlich auch die Vorsingenden sind, ohne lange genug und immer wieder zuerst einmal die Hörenden, die sich Versenkenden, die Aufmerksamen gewesen zu sein - wie es sich doch für solche gehört, die nicht ihre eigene Weisheit, sondern *Gottes Wort* zu verkünden, zu predigen und zu singen haben.

Bei allen Meinungsverschiedenheiten in Stilfragen und bezüglich der konkreten musikalischen Praxis kommen wir alle nicht daran vorbei, in diesem Punkt jedenfalls "Maß zu nehmen" an der großen Tradition der Gregorianik.

Endnoten

1. Dazu die Forschungen von Joseph Dyer für die frühen Jahrhunderte des Mönchtums, die dies sinnfällig aufgezeigt haben. Joseph Dyer: "Monastic Psalmody of the Middle Ages, *Revue Bénédictine* 99 (1989), 41-74.
   Oder wie es Norbert Lohfink SJ - mit etwas überspannten Konsequenzen - jüngst dargestellt hat. Norbert Lohfink: "Psalmengebet und Psalterredaktion," *Archiv für Liturgiewissenschaft* 34 (1992), 1-22.

2. Dieses vielstrapazierte Wort braucht hier nicht vermieden zu werden; in seiner der abendländischen Tradition entsprechenden Bedeutung, die - in Martin Luthers Formulierung - das "Treiben und Reisen des Wortes" oder das "Verweilen *unter* dem Wort" meint, ist es hier durchaus am Platz.

3. Diesem Aspekt schien uns übrigens auch die rhythmische Identität der Kadenzformeln so wichtig, daß wir in Münsterschwarzach einen eigenen Psalmtext - jetzt mit sechs Exegeten revidiert - verwenden, der die sogenannten Akzentverschiebungen unnötig macht. Anders im Antiphonale zum Stundengebet: hier waren wir an die Einheitsübersetzung gebunden.

4. "Wiederkäuen" und Meditieren der heiligen Texte in der täglichen "hörenden" Psalmodie war gewiß die Vorbedingung dafür, daß - nach solch intensiver und andauernder "Assimilation" - einzelne Psalmverse auch in reicherer und reichster melodischer Gestaltung so selbstverständlich sinn- und wortgerecht gesungen und vertont werden konnten, wie es die Responsoria prolixa, die Gradualien, die Offertorien und all die übrigen Formen der großen gregorianischen Tradition so staunenswert zeigen.

5. Kein Plagiieren oder "Nachbilden" der reichen, melismatischen Formen der Gregorianik, die - zumindest in ihren authentischen Ausprägungen -doch eher eine historische Größe sind und einer ganz bestimmten Epoche, einer ganz bestimmten Sprachwelt und vor allem auch einer ganz bestimmten Lebenswelt zugehören.

Die Bedeutung der deutschen Gregorianik für die wissenschaftliche Theologie

Christa Reich

Die folgenden Ausführungen gehen zurück auf einen Vortrag über "Erfahrungen mit dem Psalmengesang", den ich vor einiger Zeit im Rahmen einer theologischen Studientagung[1] gehalten habe. Eine Dokumentation über diese Tagung ist in Vorbereitung[2]. Ich gestatte mir, auf diesen Text zurückzugreifen, habe ihn allerdings im Blick auf die heutige Themenstellung erheblich umgearbeitet.

Wenn ich heute über deutsche Gregorianik und wissenschaftliche Theologie spreche, beschränke ich mich in zweierlei Weise:
1) Ich entfalte das Thema ausschließlich am *Psalmen-Gesang* und habe dabei Psalmen, Antiphonen, Responsorien, Versikel im Blick.
2) Ich spreche nicht von jeder deutschen Gregorianik, sondern ausschließlich von der Weise, wie sie von Münsterschwarzach ausgegangen und geprägt worden ist.
Es sind die Erfahrungen, die ich bei dieser Art von Psalmengesang gemacht habe, die mir für die wissenschaftliche Theologie in besonderer Weise von Bedeutung zu sein scheinen.
Ich gehe in vier Abschnitten vor:
I Erfahrungen beim Psalmen-Singen - eine Beschreibung
II Erfahrungen beim Psalmen-Singen - gedeutet im Umfeld theologischen Denkens
III Folgerungen: Die Bedeutung der neuen deutschen Gregorianik für die wissenschaftliche Theologie
IV Weitere Folgerungen: noch eine ganz andere Perspektive

I Erfahrungen beim Psalmensingen - Versuch einer Beschreibung:

Ich erfasse Psalmen-Singen als einen Vorgang, in dem Wortsinn laut wird durch meine Stimme und Spannung der Aussage getragen wird von meinem Atem.
Auf drei Horizonte, die sich beim Singen erschließen, weise ich hin:
a) Anders als beim Kirchenlied, das sich nach den Gesetzen von Takt, Vers, Reim und Strophenmelodie richtet (- eine Melodie für ganz verschiedene Texte! -), erfahre ich beim Psalmengesang, wie Sinn hier in

elementarer Weise durch Betonung entsteht. Wort ist Sinn, der im Betonen erklingt. Ich erfahre, wie Sinn sich verändert, je nachdem, wie einzelne Silben und Wörter "gewichtet" werden oder welchen Raum ich ihnen lasse. Ganz aufmerksam muß ich sein, wenn ich dem gerecht werden will, was durch mich laut werden soll. Also spreche ich zunächst, suche Sinn in Satz-Struktur, Wortqualität und emotionaler Gestimmtheit zu erfassen. Im Unterschied zum stillen Lesen der Worte oder zur wissenschaftlichen Arbeit an ihnen erfahre ich beim erprobenden Sprechen, daß Sinn nicht einfach fertig gegeben ist und ich ihn nur verstehen müsse, sondern daß Sinn im Erklingen und durch das Erklingen gebildet wird.
Gegenüber dem bloßen Sprechen erfahre ich darüber hinaus dann beim Singen, daß die Melodiegestalt der Antiphon und der Modus in seiner charakteristischen Prägung dem erklingenden Wort eine zusätzliche Sinn-Dimension erschließen.
b) Weiter: Ich singe im Psalm Worte, die irgendein Mensch (David?) vor Tausenden von Jahren zum ersten Mal gesagt oder gesungen hat: so z. B. in Psalm 63: "Nach dir dürstet meine Seele... Dich suche ich... Deine Güte ist besser als Leben".
Ich versuche, mit meiner Stimme, die unverwechselbarer Ausdruck meiner Person ist, diese fremden Worte sinngemäß betont zu singen. Über das Gehör kontrolliere ich, ob das gelingt. Dabei muß ich den Vorgang wiederholen. Offenbar sind die Worte nicht so, daß ich schnell mit ihnen fertig werde. Offenbar erfordern sie eine andere Sprechweise, als die, deren ich mich im Alltag oder in der wissenschaftlichen Diskussion bediene. Sie scheinen mehr Zeit zu brauchen. Ich kann mich ihrer nicht schnell bemächtigen - auch nicht durch intellektuelle Anstrengung. Ich muß ihnen quasi gegenübertreten und ihnen ihre eigene Würde und ihren Aussagewillen lassen.
"Nach dir dürstet meine Seele"...: singe ich das, so mache ich damit hörbar für andere, aber auch für mich - denn der Klang meiner Stimme erreicht mein Ohr - daß ich vor einem Du stehe, daß ich, während ich singe, einem Du zugeordnet bin. Der Klang meiner Stimme wird sich in dem Maß verändern, in dem ich mir dessen bewußt bin[3]. Auch in der Alltagserfahrung klingt meine Stimme beim Selbstgespräch oder beim halblauten Lesen anders, als wenn ich einen anderen Menschen anrede.
Bin ich beim Singen ganz bei der Sache, d. h., um sachgemäße Lautung bemüht, kann es geschehen, daß die fremden Worte etwas in mir wachrufen, das in mir schlummert, das ich aber bei einmaligem schnellen, stummen Lesen gar nicht wahrnehme: eine Erinnerung an Suchen, Durst, elementaren Wunsch nach Leben. Notker Füglister[4] nennt diesen Vorgang "Evokation".

Fremde Worte, von denen ich zunächst meinte, ich müsse sie singend interpretieren, verwandeln sich in Worte, die mich interpretieren, die mein Leben aussprechen.
c) Es gibt aber nicht nur die Erfahrung der evocatio - also des Wachrufens von etwas, was in mir schlummert.
Es gibt auch die ganz andere Erfahrung der Begegnung mit einem Fremden, das fremd bleibt. Sie kann sich besonders intensiv in einem responsorial gesungenen Psalm einstellen. Singe ich z. B. den 23. Psalm respondierend in einer Gruppe, die dem Vorsänger stets antwortet: "Nichts wird mir fehlen", so steht im Vordergrund zum einen die Erfahrung von Intensität, die durch Wiederholung entstehen kann. Die vier Worte ("nichts wird mir fehlen") müssen sich durch Wiederholung nicht abnutzen; im Gegenteil: sie gewinnen an prägender Kraft, sie senken sich tief ein.
Auch die andere Erfahrung, nämlich die des Hin und Her zwischen Vorsängerin und Gruppe ist eine Erfahrung intensiven Hörens: ich höre anders, wenn ich das Gehörte immer wieder annehmen und bestätigen soll oder will. Die musikalische Gestalt der Responsorialpsalmodie vermittelt mir unmittelbar den Eindruck, daß das Ganze ein Geschehen ist, eine Bewegung des Hin- und Her-Schwingens, getragen von Wort und Antwort, der ich mich überlassen kann. Ich höre. Ich ge-höre dazu.
Was höre ich? Ich höre "Bilder": Hirte, Au, frisches Wasser, dunkles Tal, Hirtenstab, Gesicht von Feinden, gedeckter Tisch, gefüllter Becher. Ich höre aber auch geprägtes Metrum. Ich höre "Form", stichische Struktur, Parallelismus.
Also: Ich höre Poesie. Dazu später noch mehr.[5]
Und dann: Ich singe. Ich stimme ein: "Nichts wird mir fehlen."
Ich singe ein Wort, das meine Zukunft ansagt. Nie würde ich das von mir aus in meinem Alltag zu sagen wagen. Bin ich wahrhaftig beim Singen dieses Wortes, so wird mir deutlich, daß meine Lebenswirklichkeit und die Wirklichkeit der Welt um mich herum ihm widersprechen: mir fehlt vieles. Also werden der Ton meiner Stimme und mein Sprechtempo nicht der Tonfall einer selbstverständlichen Aussage sein können. Dieser kurze Satz: "Nichts wird mir fehlen" ist, wie der ganze Psalm, wie ein offener Raum, der mich erwartet, in den ich aber erst eintreten muß.
Ich werde von diesem Psalm nicht abgeholt, wo ich bin. Ich werde erwartet.

II Erfahrungen mit dem Psalmengesang - gedeutet im Umfeld theologischen Denkens

Im folgenden soll lediglich skizziert werden, in welches Umfeld theologischen Denkens die bisher beschriebenen Erfahrungen mit dem Psalmengesang führen. Eine Skizze deutet nur Konturen an, ist Vorstufe für ein Gesamtbild - nicht mehr.

1. Erfahrungen mit dem Psalmengesang sind Erfahrungen mit poetischer Sprache.
Schon Notker Füglister hat dazu Wesentliches und Erhellendes gesagt[6]: es ist die Kraft der poetischen Sprache und der poetischen Form, die beim Psalmensingen Prozesse der Evokation[7], der Identifikation und der Kommunikation in Gang setzt. Diese Sprache bringt den Menschen, der sich ihrer bedient, in Bewegung, "inspiriert" ihn, setzt ihn einem elementaren Assimilierungsvorgang aus, "welcher sowohl der unveränderlichen geistigen Grundstruktur des aktualisierenden Menschen entspricht als auch der Eigenart des zu aktualisierenden Textes gerecht zu werden vermag"[8].
Johannes Anderegg[9] geht vom Horizont der literarischen Ästhetik aus auf das Wesen poetischer Sprache ein und charakterisiert sie so: "Wer sich auf poetische Sprache einläßt, partizipiert an einem Verwandlungsprozeß. Nicht mit einem bestimmten Sein wird er konfrontiert, wohl aber erfährt er ein Werden."[10] Poetische Sprache ermöglicht die Erfahrung, daß Wirklichkeit nicht "ein für allemal gegeben, nicht immer schon fixiert ist"[11]. Später weist Anderegg darauf hin, daß Sprache des Glaubens poetische Sprache braucht; denn im Glauben geht es um Beziehungen, die sich nicht als konventionell vorgeprägt abrufen lassen, sondern die vielmehr "im Medium der Sprache immer wieder gesucht werden müssen". Im "Sinnbezirk des Glaubens und der religiösen Erfahrung" soll "Sprache nicht nur Reden über Erfahrungen sein", sondern sie soll "Erfahrungen möglich machen. Sie soll nicht nur Begriffenes bezeichnen, sondern Medium des Begreifens sein"[12].

2. Erfahrungen mit dem Psalmengesang sind Erfahrungen mit poetischer Sprache in der Sprachform der Anrede.
Mannigfach sind die Adressaten der Anrede in den Psalmen: das Du Gottes, Engel, andere Menschen, andere Kreaturen, aber auch Berge, Hügel, Schnee, Sturmwind, Hagel. Das singende Ich kann sich selbst anreden, und Gott kann als Anredender sprechen.
Aber die herausgehobenste Weise der Anrede in den Psalmen ist die Anrufung Gottes. Psalmen sind Rede zu Gott, sind Gebet.
Dieses Reden zu Gott ist aber zugleich ein Reden von Gott[13].

Es ist vor allem Gerhard Ebeling gewesen, der diesen Gedanken entwickelt hat[14]. Er entfaltet seine Dogmatik vom Gebet her. "Offenbarung" ist für Ebeling bestimmt durch den Begriff des "Wortes Gottes". Wort Gottes aber ist immer Sprachgeschehen, nicht "Lehre", die unabhängig von lebendiger Person weitergegeben werden könnte. "Wort Gottes" ist immer und prinzipiell An-Rede, konstituiert durch ein lebendiges Sprechen zwischen einem Ich und einem Du. Ruft ein Mensch Gott an, betet er, so bringt er damit zugleich zum Ausdruck, daß er angesprochen ist. "Das Gebet setzt ein Wissen voraus, wie und woraufhin Gott anzureden sei ... Es setzt ein Ich voraus, das mich selbst zum Du macht und mich darum instandsetzt, das mich anredende Ich als Du anzureden"[15]. Begegnung von Gott und Mensch geschehen so im Medium und Modus der Anrede, und im Gebet verbinden sich Gottes Wort als Anrede und menschliche Gottesanrede zu einem einzigen Sprachgeschehen. Denn ich kann Gott und meine eigene Lebenswirklichkeit in einem einzigen Satz zusammenfügen: "Nach dir dürstet meine Seele". Noch in der Erfahrung der Abwesenheit Gottes kann das geschehen: "Dich suche ich ...". Insofern sind in der Anrufung Wort Gottes und Wort des Glaubens beieinander, ja, ineinander. Rede zu Gott ist dann zugleich Rede von Gott - es geschieht Theo-Logie.
Wer Psalmen singt, singt Theo-Logie.[16]

3. Erfahrung mit Psalmengesang ist Erfahrung mit Theologie im Medium des Erklingens.
Wohl kein anderer Theologe hat so wie Martin Luther das Wort Gottes mit dem erklingenden, lebendigen Wort gleichgesetzt[17]. Bezeichnenderweise hat Luther dieses Verständnis des Wortes Gottes schon früh an den Psalmen entwickelt: "Natura verbi est audiri"[18]. Das "Wort" wird geformt durch die Stimme, der stimmliche Klang ist "anima verbi"[19]. Luther kann sagen, er wisse von "nullo deo nisi qui loquitur per vocale verbum"[20]. Dabei wirkt das mündliche Wort nicht automatisch, aber es ist das Instrument, an das sich der Geist Gottes gebunden hat. Nur das durch die Stimme laut werdende Wort erreicht über das Ohr das Herz und kann dort durch den Geist wirksam werden.
Dabei ist das äußere, also erklingende, Wort im Sinne Luthers durchaus nicht nur - wie es heute landläufiges evangelisches Verständnis oft meint - das Wort der Predigt, wiewohl hier, auch aufgrund der historischen Situation, ein starker Akzent liegt.
Erklingendes Wort Gottes ist natürlich zunächst einmal auch das laut gesprochene Wort der Schrift oder das gesungene Psalmwort: es kann auch das Lied der Gemeinde oder der Chorgesang sein[21].
Luther selbst ist als Augustinermönch mit der Praxis der ruminatio ebenso

vertraut gewesen wie mit der täglichen intensiven Übung des Psalmengesangs. Das Entstehen seiner Theologie ist meines Erachtens ohne diesen Hintergrund ebenso wenig denkbar wie die lebendige, kraftvolle Sprache seiner Bibelübersetzung. Das Erklingen-Lassen des Wortes Gottes ist der Wurzelboden, aus dem seine Erkenntnis wächst: "Zum andern solltu meditieren, das ist: nicht allein im hertzen sondern auch äußerlich die mündliche rede und buchstabische wort im Buch immer treiben und reiben, lesen und widerlesen mit vleisigem aufmercken und nachdencken, was der heilige geist damit meinet. Und hüte dich, daß du nicht überdrüssig werdest oder denckest du habest es einmal oder zwey genug gelesen, gehöret und gesagt und verstehest es alles zu grund. Denn da wird kein sonderlicher Theologus nimmer mehr aus. Und sind wie das unzeitige Obst das abfellet, ehe es halb reiff wird."[22]
Das Erklingen-Lassen des biblischen Wortes gehört also für Luther zur Ausbildung eines Theologen.

Zusammenfassend ist zu sagen:
Im Umfeld theologischen Denkens können Erfahrungen mit dem Psalmen-Gesang gedeutet werden als Erfahrungen mit poetischer Sprache in der Sprachform der Anrede.
Diese Sprachform erweist sich als Theo-Logie in der Anrede.
Sie ereignet sich im Medium des Erklingens, d. h., als sinnenhafte Erfahrung, getragen von der menschlichen Stimme, wahrgenommen vom menschlichen Ohr.

III Folgerungen: Psalmen-Singen und wissenschaftliche Theologie

Das unter II Gesagte mag für manche Weise des Psalmen-Singens gelten. Singt man aber Psalmen nach der Weise der neuen deutschen Gregorianik, so wird man noch einige wesentliche Schritte weiter geführt.
Denn bei dieser Weise des Psalmengesangs erfahre ich, daß nicht nur das Daß der Klanglichkeit theologisch von Bedeutung ist, sondern auch das Wie.
Der Charakter der deutschen Sprache und die besondere Prägung der Klanglichkeit von Antiphonen und Psalmtönen lassen erfahren, daß Sinn im Psalmengesang dieser Art nicht nur allgemein als "Klang", sondern konkret als "Ton" - und das heißt, als Be-Tonung - laut wird. Wer so singt, muß be-tonen. Entscheidend für die Herstellung von Sinn im Ton und durch den Ton sind Gegebenheiten und Prozesse, die sich nie bis ins letzte in irgendeiner Notation werden festhalten lassen: Dynamik, Agogik in feinsten Nuancierungen, Tempo, Pausen[23] - aber auch Timbre und

Färbung einer Stimme, die nicht zufällig entstehen.[24]
Alles dies ist beim achtsam vollzogenen Psalmengesang nicht einfach Ausdruck meines Gefühls oder meines Beliebens.
Zum einen hat Betonung den zwar höchst differenzierten, aber doch klar benennbaren Regeln der Klanggestalt des deutschen Satzes zu entsprechen[25]. Zum anderen ist Betonung auch Ausdruck der Gestimmtheit meiner Person, die ich nicht frei wählen kann. Gestimmtheit entsteht durch Schwingung. So ist es in der Physik. So ist es auch im Psalmengesang. Rührt das gesungene Wort ein Herz an, so daß dieses das Wort aufnimmt und als Anrede versteht, so entsteht "Schwingung". Schwingung läßt Gestimmtheit entstehen, die den Ton der Stimme "bestimmt". Nur wenn der Ton recht ist, d. h., der Anrede entspricht, dann "stimmt" es. Ich werde dann den Satz "Nach dir dürstet meine Seele" in einem Ton singen, der mir nicht selbstverständlich zur Hand ist, sondern den ich erst finden muß. Psalmensingen ist insofern persönlich verantwortete Ton-Findung für das Wort, ein Prozeß, in dem Wort und Person in der Stimme und über die Stimme eins werden sollen.
Zugleich ist Psalmensingen Tonfindung, die herausgehoben ist aus dem Sprechton und quasi von selbst unterwegs ist zur Musik[26], obwohl die gesamte Konzentration auf das Wort gerichtet ist und vom Wort ihr Leben gewinnt.
Ton-Findung des Wortes in der Gregorianik ist durch das Sprechen hindurchgegangen und läßt es doch zugleich hinter sich. So wird hörbar, daß beim Psalmengesang immer auch Unsagbares mitschwingt und daß Sprache hier transzendiert wird, während sie laut wird[27].

Zusammenfassend läßt sich sagen: wer Psalmen nach Weise der neuen deutschen Gregorianik singen will, lernt, in Wahrhaftigkeit auf das Wort zu achten. Er lernt hören. Deutscher Psalmengesang ist ein Vorgang, in dem personale Begegnung mit dem Wort eingeübt wird, in dem also theologische Existenz eingeübt wird. Im Verlauf dieses Vorgangs sind Verstehen und persönliches Verantworten des Wortes nicht voneinander zu trennen, auch wenn man sie im Nachdenken über das Wort voneinander unterscheiden kann.
Dieses Wort lebt in der Einheit von Sinn und mit dem Hören aufzunehmendem Klang. Ob diese Einheit beim Singen als in sich stimmige Einheit aufklingt, hängt zu einem großen Teil davon ab, welche Sensibilität für das Wort auf seiten der Singenden gegeben ist und wie weit sie geübt und willens sind, sich in ihrer Person auf das einzulassen, was sie singen.
So betrachtet, ist Psalmengesang nach Art der neuen deutschen Gregorianik von fundamentaler Bedeutung für wissenschaftliche Theologie und für

kirchliche Praxis in beiden Kirchen - derjenigen, die sich selbst gern als "Kirche des Wortes" bezeichnet und derjenigen, die den Begriff vom "Tisch des Wortes" geprägt hat.

Denn Singen von Psalmen kann für die wissenschaftliche Theologie die Erinnerung bereit halten, daß das biblische Wort prinzipiell "Anrede" ist und daß diese Anrede ihr Leben gewinnt durch die menschliche Stimme, die die Einheit von Sinn und Klang, von Geistigkeit und Leibhaftigkeit, bzw. Personhaftigkeit, laut werden läßt. Psalmensingen kann so dazu helfen, daß Theologie und Kirche über ihren vielen Texten das Wort nicht verlieren, jenes Wort, das wirkt, was es sagt, das schenkt, wovon es spricht, und das zugleich ein Wort ist, das nicht nur verstanden, sondern das geliebt werden will.

Psalmensingen kann der Theologie vermitteln, daß auf Klang-Gestalt und Ton-Qualität des Wortes achten muß, wer es "verstehen" will: "Wer Ohren hat zu hören, der höre!" Dadurch kämen auch andere Horizonte, die mit der Klanggestalt des Wortes zu tun haben, in den Blick: Singen, Musik in der Kirche, musikalische Dimension des Gottesdienstes würden aus eher peripheren Gebieten der zweiten Ausbildungsphase zu zentralen Themen der Theologie, die für theologisches Erkennen unverzichtbar sind. In alledem könnte Psalmensingen dazu beitragen, daß Theologie als prinzipiell auf die je eigene Existenz bezogen erfahren wird. Und da Psalmensingen im allgemeinen gemeinsam mit anderen Menschen vollzogen wird, könnte hier auch erfahren werden, daß Theologie etwas mit gemeinsamer Ausrichtung von Existenz zu tun hat.

Daß solches Psalmensingen darüber hinaus für jegliches wortbezogene Tun in der Kirche von Bedeutung ist, sei hier nur am Rande erwähnt. Wer gelernt hat, immer wieder sorgsam auf Klang und Ton des einzelnen Wortes zu achten, wird erschrocken feststellen, wieviel auf diesem Felde brachliegt: Wie hält es die Kirchenmusik mit dem Wort? Wie klingt der Gemeindegesang? Was vermitteln Gesicht oder Haltung des Liturgen, wenn er spricht oder singt? Klingt seine Stimme z. B. bei der Predigt wie die Stimme eines Menschen, der andere anredet - oder wie die Stimme eines Menschen, der anderen etwas vorliest? Hört man z. B. bei einem Gebet, daß er selbst betet, oder verrät der Klang seiner Stimme, daß er einen Text verliest?
Wie steht es mit dem Zusammenklang von Herz und Stimme beim Liturgiegesang, z. B. beim Halleluja? Wie klingt meine Stimme, wenn ich "Amen" sage? Ist sie Ausdruck meiner Person?
Was weiß der Organist vom einzelnen Wort des Kirchenliedes, das er gerade begleitet?
Welche Achtsamkeit und wieviel zeit verwenden diejenigen, die im Gottesdienst eine Lesung übernehmen, auf die Vorbereitung?

Fragen über Fragen!
Es könnte sein, daß die vielbeklagte Belanglosigkeit unserer Gottesdienste zu einem erheblichen Teil darauf zurückzuführen ist, daß der "Ton" nicht stimmt, daß er ohne Leben ist.
Wer nicht mehr auf den Klang des Wortes achtet, verliert das Leben des Wortes. Dann kann zwar in einer Kirche viel geredet und viel gesungen werden, aber es ist so, als ob der Tanz vor der Bundeslade fortgesetzt wird, obwohl die Lade leer ist[28].

Was eine Einübung in ein verantwortetes Laut-Werden-Lassen von Worten in unserer Kultur insgesamt bedeutete, darauf kann hier nicht näher eingegangen werden.

IV Weitere Folgerungen: noch eine ganz andere Perspektive

Psalmensingen als Einübung zu Umkehr und Heimkehr der christlichen wissenschaftlichen Theologie

Von Israel her sind die Psalmen auf die Kirche gekommen. Nach bisherigem christlichen Verständnis sind sie z. B. "Stimme der Kirche"[29], zugleich auch die "Stimme Christi"[30].
Martin Luther schätzte die Psalmen hoch: "Wiltu die heiligen Christlichen Kirchen gemalet sehen mit lebendiger Farbe und gestalt/ in einem kleinen Bilde gefasset/ So nim den Psalter für dich/ so hastu einen feinen/hellen/reinen/Spiegel/der dir zeigen wird/ was die Christenheit sey. Ja du wirst auch dich selbs drinnen/ und das rechte Gnotiseauton finden/ Da zu Gott selbs und alle Creaturn"[31].

Viele Jahrhunderte lang haben Christen Psalmen gesungen, ohne sich bewußt zu machen, daß sie mit ihrem Singen immer schon einstimmen in einen Chor, der nicht nur vor ihnen angefangen hat zu singen, sondern der bis heute neben ihnen weitersingt: Israel.

Die quasi selbstverständliche theologischer Enterbung Israels hat sich auch im Psalmensingen vollzogen. Die Kirche hat die Psalmen in Liturgie und persönlicher Frömmigkeit der Gläubigen in Besitz genommen. Heute erst beginnen wir zu sehen, daß es einen Zusammenhang gibt zwischen der theologischen Enterbung Israels und einer langen Geschichte von Blindheit und Schuld auf christlicher Seite, die sich auf viele Bereiche ausgewirkt hat und ohne die es Auschwitz nicht gegeben hätte.
Wenn wir heute aufgrund der großen Umwälzungen in der Gregorianik-Forschung und aufgrund neuer liturgischer Entwicklungen Psalmen in unserer Muttersprache singen - und sie ganz anders singen als bisher[32] - und wenn wir uns dann auf einem Symposion Rechenschaft über die

Angemessenheit solchen Tuns geben wollen, so haben wir uns vor Augen zu führen, daß deutscher Psalmengesang nicht nur eine musikwissenschaftliche, musikpraktische, liturgische, innerkirchliche und eine zugleich die Existenz berührende Frage ist. Es gibt da noch eine ganz andere Dimension: Israel.
Dietrich Bonhoeffer hat das berühmte Wort gesagt: "Nur wer für die Juden schreit, darf auch gregorianisch singen". Nach allem, was gewesen, ist dieses Wort doch wohl heute so zu aktualisieren: nur wer *mit* den Juden singt, darf auch gregorianisch singen.
Was heißt das?
Ich kann nur andeuten, und zwar zwei Dinge:
1) Wer heute Psalmen nach der Weise der neuen deutschen Gregorianik singt, die sorgsam auf den Klang jedes einzelnen Wortes, auf den Klang jedes Satzgliedes, auf jede Sprachfuge, auf jede Nuance in Ton und Tempo achtet - der setzt sich in seiner Muttersprache in einer bisher so nicht gekannten Intensität der biblischen Sprache aus. Und noch in unserer deutschen Muttersprache ist zu erfahren, wie diese biblische Sprache, deren Urgrund die Sprache Israels, das Hebräische, ist, Wirklichkeit auf völlig andere Weise erschließt als die Sprache unserer wissenschaftlichen Theologie[33].
Was könnte es für die wissenschaftliche Theologie bedeuten, wenn sie bezogen würde und eingebettet wäre in eine kontinuierliche Praxis der Beschäftigung mit biblischer Sprache, die nicht nur im Übersetzen, historischen Erforschen, Exegesieren und Interpretieren bestände, sondern die zugleich eine Praxis des hörend-singenden Einübens wäre?
Es wäre Einübung in eine Sprache, für die es unverzichtbar ist, poetisch zu reden, wenn sie von Gott redet - eine Sprache, die keine Abstrakta kennt - eine Sprache, für die es keine wissenschaftliche Erkenntnis gibt, die nicht auf Person bezogen ist. Es wäre Einübung in eine Sprache, die erfahren läßt, daß nichts auf dieser Welt "an sich" besteht und "an sich" erkannt werden kann, sondern daß alles - Schneeflocke und Sturm, Fisch und Vogel, also das, was wir "Natur" nennen - irdische Machthaber und kleine Leute, Reiche und Arme, also das, was wir "Politik" nennen - Tun und Leiden der Menschen, Unterjochung und Befreiung, also das, was wir "Geschichte" nennen - Verzweiflung des Herzens und Glück, Leben und Tod, Freunde und Feinde, also das, was wir "persönliches Leben" nennen - daß dieses alles nur wahrgenommen werden kann als das, was es ist, in Relation zu Dem, den die Psalmen "König" nennen können (z. B. 97,1; 99,1) und Den Jesus "Vater" genannt hat.
Psalmensingen könnte so Einübung sein in eine Sprache, die noch anderes ist als ein Objekt, dessen sich die Theologen bemächtigen; die vielmehr Subjekt sein kann, das sich den Singenden anverwandelt.

Abendländische Wissenschaftstradition - und in ihr auch, spätestens seit der Scholastik, die christliche Theologie - ist andere Wege gegangen als die, die von der Weisheit und Welterkenntnis Israels, wie sie sich in hervorragender Weise in der Sprache der Psalmen erschließt, vorgegeben waren.

Unbestritten geblieben ist das nie. Gerade Theologen, die sich in besonderer Weise mit der biblischen Sprache befaßt haben (Martin Luther, Blaise Pascal, Johann Georg Hamann...), haben hier widersprochen. Und nicht zufällig sind es in unserem Jahrhundert jüdische Denker, die ihre Fragen an die abendländische Wissenschaftstradition richten (Abraham J. Heschel, Emmanuel Levinas, George Steiner...).

2) "Nur wer mit den Juden singt, darf auch gregorianisch singen".

Wir singen deutsche Gregorianik, aber es gibt ein Wort in den Psalmen, das nicht in unsere Sprache gehört. Es klingt anders: "Halleluja".

Das ist nicht irgendein hebräisches Wort. Es ist das Zielwort der Psalmen[34]. Man könnte sagen, daß um dieses Wortes willen die Psalmen überhaupt entstanden sind.

Halleluja! Jahrhundertelang haben die Christen nicht aufmerksam gehört auf den Klang dessen, das sie da singen. Selbstgewiß und in einer merkwürdigen Art dankbaren Hochmuts oder triumphierender Dankbarkeit ("Ich danke dir, Gott, daß ich nicht bin wie dieser Jude") haben sie nicht nur die Psalmen insgesamt sondern auch das Halleluja in Besitz genommen.

In der düstersten Stunde der Christenheit, die auch die düsterste Stunde Israels war, haben deutsche Christen das Halleluja aus den Gesangbüchern getilgt und auf deutsch gesungen "Gelobt sei Gott"[35]. Ihnen war wohl aufgegangen, was die Christenheit jahrhundertelang nicht beachtet hatte: daß das Halleluja zu Israel gehört.

Die Deutschen Christen wollten Gott loben, aber sich zugleich von Israel lossagen.

Das war ein widergöttliches Gotteslob. Es klang falsch.

Das Pfingstwunder, das die Botschaft von der Auferweckung des Juden Jesus von Nazareth in allen Sprachen erklingen ließ, hat das Halleluja unübersetzt gelassen.

Ist das nicht ein klingender Hinweis auf die Treue Dessen, der den Bund mit seinem Volk hält von Geschlecht zu Geschlecht und der den Eid, den er geschworen hat, nicht vergißt?

Daß das von unseren Stimmen gesungene Halleluja im Gottesdienst in unseren Ohren klingt, ist es nicht ein klingender Hinweis auf das bis heute unverlorene Prae Israels?

Wer Psalmen aufmerksam singt, kann sich dabei umwenden und "das Antlitz der Muttergemeinde"[36] erkennen. Wer das Halleluja aufmerksam

singt, wird darin ein klingendes Zeichen der Verbundenheit mit der Muttergemeinde hören, und auch die klingende Vorwegnahme einer Einheit, deren Vollendung nach einer langen Geschichte von Blindheit und Schuld noch in weiter Ferne liegt.
Es berührt in diesem Zusammenhang ein Gedanke Martin Luthers, der einmal gesagt hat, er glaube, daß der Ruf Gottes am Jüngsten Tage in hebräischer Sprache ergehen werde: "Es wird ein Sprach sein - credo Ebraicam"[37].
Man man diese Vorstellung für naiv halten.
Und doch ist es wahr, daß es der Klang der hebräischen Sprache ist, in der das Gotteslob um die Welt wandert bis heute und in der das Ziel menschlichen Lebens - zugleich auch das Ziel aller christlichen Theologie - die Doxologie, jenseits der Unterschiedenheit der einzelnen Sprachen aufklingt.
Theologie, die auf die Klang-Gestalt des Halleluja hört, das ein Fremdling ist in allen Sprachen der Welt und das zugleich doch ein Heimatrecht hat in allen Sprachen, die von Christen gesprochen werden, wird achten lernen auf das Geheimnis der Psalmen überhaupt. Es ist das Geheinmis der Stimme, die in den Psalmen ruft und die zugleich die Stimme von Menschen aus allen Zeiten geworden ist und noch werden kann. Durch Israel ist sie erstmals auf dieser Welt laut geworden.
Insofern klingt in den Psalmen auch das Geheimnis Israels auf.
Es ist das Geheimnis der Wurzel, die die Zweige trägt[38].
Christliche Theologie könnte beim Psalmen-Singen so eine Richtung nehmen, die Umkehr und Heimkehr zugleich ist.

Endnoten:

1. "Streit am Tisch des Wortes? Zur Deutung und Bedeutung des 'Alten Testaments' im christlichen Gottesdienst" (7. Theologische Studientagung in Nothgottes/Rheingau, 1992, veranstaltet vom Verein "Kultur, Liturgie, Spiritualität")

2. "Die Bibel Jesu im Gottesdienst der Kirche. Zur Deutung und Bedeutung des Alten Testaments in der Liturgie", hg. von Ansgar Franz in der Reihe *Pietas Liturgica*, St. Ottilien

3. "Wisse, vor wem du stehst!" - zitiert bei Abraham J. Heschel: *Der Mensch fragt nach Gott, Untersuchungen zum Gebet und zur Symbolik* (Neukirchen-Vluyn, 1989), 39 (*Information Judentum* 3),

4. Notker Füglister: *Das Psalmengebet.* (München, 1965)

5. Vgl. unter II

6. Füglister: *Psalmengebet, passim.*

7. Ebda., S. 47-53.

8. Ebda., S. 150.

9. Johannes Anderegg: *Sprache und Verwandlung. Zur literarischen Ästhetik.* (Göttingen, 1985)

10. Ebda., S. 32.

11. Ebda., S. 32ff.

12. Ebda., S. 84.

13. Julie Kirchberg: *Theo-logie in der Anrede als Weg zur Verständigung zwischen Juden und Christen.* (Innsbruck und Wien, 1991) (*Innsbrucker theologische Studien* 31)

14. Gerhard Ebeling: *Dogmatik des christlichen Glaubens.* (Tübingen, 1979--) 3 Bde.

15. G. Ebeling: *Dogmatik* I, 202.

16. Zum Verständnis jüdischer Gebetssprache als Theo-logie in der Anrede vgl. J. Kirchberg: *Theo-logie*, S. 296-320.

17. Albrecht Beutel: *"In dem Anfang war das Wort". Studien zu Luthers Sprachverständnis*. (Tübingen, 1991) Das Buch enthält unglaublich reiches Material zu diesem Thema.

18. 1. Psalmen-Vorlesung 1513/15, Luther Werke, Weimarer Ausgabe 4, 18f - zit. von A. Beutel: *"In dem Anfang war das Wort"*, S. 193.

19. Luther Werke, Weimarer Ausgabe 5 379, 5-14 - zit. von Beutel, S. 193.

20. Luther Werke, Weimarer Ausgabe 29 475, 35 f - zit. von Beutel, S. 398.

21. Zum Verhältnis von Wort und Musik bei Luther vgl. Oskar Söhngen: *Theologie der Musik* (Kassel, 1967), S. 80-99.

22. Luther Werke, Weimarer Ausgabe 50 659, 22-29 - zit. von Beutel, S. 400.

23. Selbst die Neumen können hier nur Annäherungen bringen.

24. Bei den folgenden Ausführungen bin ich Godehard Joppich zu großem Dank verpflichtet. Es liegt in der Natur der Sache, daß, was er zu vermitteln hat, an die lebendige Person gebunden ist und nicht in Büchern geschrieben steht.

25. Christian Winkler: "Die Klanggestalt des Satzes." In: Günter Drosdowski u.a. (Hg.), *Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. (Mannheim/Wien/Zürich, ^{4}1984) (*Duden*, Bd. 4),

26. Immer wieder betont Godehard Joppich, daß Gregorianik "keine Musik" sein will.

27. A.J. Heschel. *"Wisse"*, S. 30: Der Mensch fragt "Wirkliches Gebet ist Gesang".

28. Das Bild benutzt George Steiner: *Von realer Gegenwart.* (München und Wien, 1990), S. 165.

29. Balthasar Fischer: *Die Psalmen als Stimme der Kirche, Gesammelte Studien zur christlichen Psalmenfrömmigkeit.* (Trier, 1982)

30. Z.B. B. Fischer, Ebda., S. 113-119.

31. "Vorrede zum Psalter." In: Hans Volz und Heinz Blanke (Hg.): *D.Martin Luther. Die gantze Heilige Schrifft Deudsch. Wittenberg 1545.* (München, 1972) S. 963.

32. Vgl. dazu im einzelnen z.B. Günther Hinz und Alexander Völker: "Vom Singen der Psalmen", *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 33 (1990/91), 1ff.
Als Hörbeispiel: Lutherische Liturgische Konferenz Deutschlands (Hg.): *Psalmen singen*, CD und MC, Mitglieder des Hugo-Distler-Chores, Erlangen und Leitung von Godehard Joppich, 1993 (erhältlich über die Geschäftsstelle der LLK, Herrnhäuser Str. 12, 30519 Hannover)
Daß die gesamte evangelische Liturgik das Entstehen einer völlig neuen deutschen Psalmodie noch nicht zur Kenntnis genommen hat, verwundert nicht. Dort sind andere Horizonte im Blick. Immerhin muß gesagt werden, daß die Ausführungen von z.B. Manfred Josuttis über den gregorianischen Choral völlig überholt sind (Manfred Josuttis: *Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage.* (München, 1991), S. 189ff.

33. Vgl. dazu Klaus Haacker und Heinzpeter Hempelmann: *Hebraica Veritas. Die hebräische Grundlage der biblischen Theologie als exegetische und systematische Aufgabe.* (Wuppertal und Zürich, 1989)

34. So wichtig es ist, jeden Psalm als Einzeltext ernst zu nehmen, so betont doch die neuere Forschung den Zusammenhang des Gesamtwerkes und seine Dynamik von der Klage zum Lobpreis sowie die Bedeutung der letzten Hallel-Psalmen für das Verständnis des Ganzen. Vgl. dazu Frank-Lothar Hossfeld und Erich Zenger: *Die Psalmen I.* (Würzburg, 1993), S. 10ff., S. 23ff.

35. Z.B. *Gesangbuch der kommenden Kirche*. (Bremen, 1935). In allen Osterliedern ist das "Halleluja" durch "Gelobt sei Gott" ersetzt.

36. Marie Louise Henry: *Die mit Tränen säen ... Alttestamentliche Fragen und Gedanken im fünften Jahrzehnt nach Auschwitz*. (Neukirchen-Vluyn, 1990), S. 83.

37. Luthers Werke, Weimarer Ausgabe 36 268, 6 f - zit. bei A. Beutel: *Anfang*, S. 130.

38. Röm. 11,18.

Lucernarium
am 17. September 1994,
25. Sonntag B

Homilie von Bischof Dr. Sigisbert Kraft, Bonn, zu Mk 9,30-37

Rangstreit - Folgen und Heilung

1. Jesus ist mit den Jüngern unterwegs. Das ist nicht nur eine beiläufige Bemerkung im Evangelium. "Unterwegs" ist ein Schlüsselwort der Geschichte Gottes mit den Menschen. Das Gottesvolk des ersten Bundes ist auf dem Weg, durch die Wüste unter dem Geleit von Feuerschein und Wolke, auf dem Weg ins Exil und zurück ins Land der Väter. Noch ehe die Jesusleute Christen genannt wurden, hießen sie die vom Weg, vom neuen Weg. Später definieren Theologen Christsein als Existenz *in via*. *In via* - nicht *in statu possessionis*!

Unterwegs sein allein bringt es noch nicht. Es kommt darauf an, wie wir unterwegs sind. Jesus sagt, seine Jünger sollen sich mit leichtem Gepäck auf den Weg machen. Und er fragt sie, worüber sie miteinander auf dem Weg gesprochen haben.

2. Ihr Gesprächsthema, wer der oder die Größte sei, ist "unterwegs" (V. 33) nach wie vor aktuell, auf dem Weg der Jünger und Jüngerinnen, auf dem Weg der Kirche, bei Leuten also, bei denen es "nicht so sein soll" (Lk 22,26). Dabei ist "gnädige Herren" (ebd. 25) keinesfalls der einzige Ehrentitel, mit dem der Rangstreit dokumentiert und fixiert und die Ordnung des Dienstes verdunkelt und unglaubwürdig wird.
In unserer Perikope ist auch davon die Rede, wie sehr dieses Gesprächsthema die Menschen besetzt, ihre Wahrnehmung und Hörfähigkeit stört: "Sie verstanden Jesu Wort nicht und fürchteten sich, ihn zu fragen" (V. 32). Die Verbindung zum letzten Satz der Jakobuslesung dieses Sonntags ist offenkundig: "Ihr bittet und empfangt deshalb nicht, weil ihr auf üble Weise bittet" (Jak 4,3).

Das Denken in Rangordnungen führt zu falschen Gottesvorstellungen. Hildegard von Bingen, deren Gedenktag wir heute begehen, schreibt an den Magister Odo in Paris unter anderem: "Gott kann nicht, wie der Mensch, durch Reden in Teile unterschieden werden. Denn Gott ist, wie kein anderer, ein Ganzes. Gott kann nicht durchsucht und durchsiebt werden nach Menschenart, weil in Gott nichts ist, was nicht Gott ist. Die menschliche Vernunft versucht, Gott in die Ordnung ihrer Begriffe zu bringen, weil sie selbst von Begriffen voll ist."

3. Jesus belehrt seine Jünger. Er handelt wie die Lehrmeister und die Propheten seines Volkes und macht sein Wort durch eine Zeichenhandlung deutlich. "Er stellt ein Kind in ihre Mitte" (V. 36), machtlos und in der damaligen Gesellschaft in der Rangordnung ganz unten. Es lebt allein aus Zuwendung und Barmherzigkeit der Größeren. Es versteht die Thora noch nicht. Es gehört aber nach Jesu Wort zu den "Unmündigen", denen Gott seine Herrlichkeit offenbart hat, die den "Weisen und Klugen verborgen" ist (Mt 11,25).
Jesus lehrt die Jünger und uns, wie Kinder zu werden. Wir müssen lernen, daß wir nichts aus uns haben, Beschenkte sind und daß es keinen Grund gibt, uns über andere zu erheben. Menschen, die sich so verstehen, sich als Beschenkte erkennen, nehmen ihre Mitmenschen an, geben Barmherzigkeit und Liebe weiter, aus der sie leben, so wie wir zu Beginn dieser Feier einander das Licht von Christus weitergegeben haben. Wenn wir einander annehmen, nehmen wir den Herrn auf und den, der ihn gesandt hat (V. 37).

4. Der Kontrasttext zum Rangstreit unterwegs steht im 131. Psalm:
"Herr, mein Herz ist nicht stolz, und meine Augen vermessen sich nicht.
Ich gehe nicht großen Dingen nach, solchen gar, die über mir sind.
Ich ließ meine Seele ruhig werden und still;
Vertrau auf den Herrn, o Israel, Gottesvolk aller Zeiten, jetzt und in Ewigkeit."

5. Ich denke, daß "die therapeutische Funktion des Gottesdienstes", über die Hans Joachim Thilo ein bedenkenswertes Buch geschrieben hat, die heilende Kraft der Liturgie, uns gegen den Rangstreit zu helfen vermag. Meditieren, beherzigen wir die Weisheit der Psalmen und Lobgesänge. Lassen wir sie in uns ein. Lobsingen wir miteinander, tragen wir unsere und aller Welt Bitten und Klagen wie aus einem Munde vor Gott mit der Bitte, die wie ein Bordun darunter klingt: "Non nobis, Domine, non nobis ...
Nicht uns, o Herr, nicht uns, deinem Namen gib die Ehre!"
Amen.

Lucernarium

in der Krypta der Evangelischen Kreuzkirche Bonn

am 17. September 1994

AUFSTEIGE MEIN GEBET
WIE WEIHRAUCH VOR DEIN ANGESICHT
(Ps 141,2)

A. ERÖFFNUNG

Orgelspiel

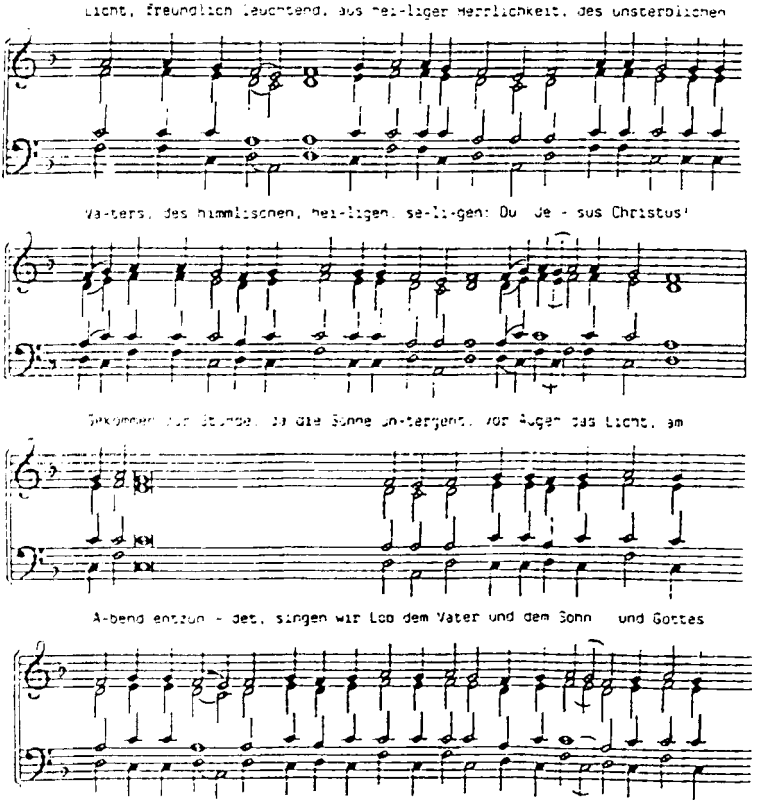
LICHTLOB

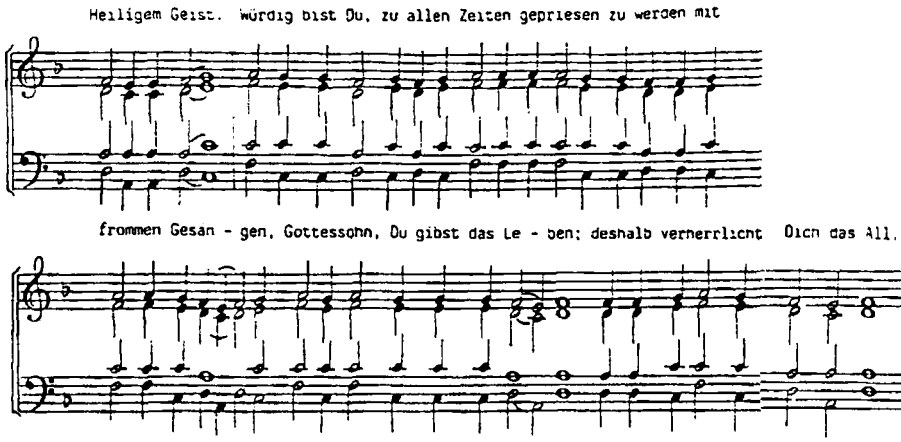
Eine Kerze wird hereingetragen
und auf den Altartisch gestellt.

V: Im Namen unseres Herrn Jesus Christus: Licht und Frieden!
A: Dank sei Gott!

Das Licht wird an den Chor weitergegeben

Lichthymnus (Chor): Licht, freundlich leuchtend (altchristlich)





Der Chor gibt das Licht an die Gemeinde weiter

Gebet der Lichtdanksagung (V)

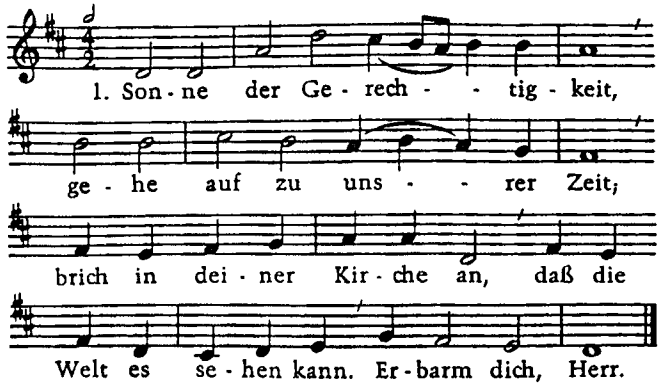
Vom Aufgang der Sonne bis zu ihrem Untergang sei dein Name gepriesen, Ewiger, Schöpfer der Welt, Quelle alles Lebens.
Du bist das Licht, und auch die Finsternis ist für dich nicht finster.
Im Anfang hast du alles ins Dasein gerufen: Himmel und Erde — Sonne, Mond und Sterne.
Durch dein Wort läßt du das Licht vor der Finsternis weichen und die Finsternis vor dem Licht.
Mit deiner Sonne erhellst du unsere Tage und, der Feuersäule gleich, leuchtest du uns in der Nacht.
Du aber — du wohnst in unzugänglichem Licht. Dunkel erscheinst du uns, denn unsere Augen sind nicht geschaffen, deinen blendenden Glanz zu ertragen. Kein Mensch hat dich je gesehen.

Wir danken dir, daß du aus deiner Verborgenheit herausgetreten bist.
Deine Herrlichkeit und deine Menschenfreundlichkeit sind uns aufgeleuchtet auf dem Gesicht eines Menschen: Jesus von Nazaret,
— Licht vom Licht,
— Licht, das die Nacht erleuchtet, indem es selbst verbrennt,
— Licht und Leben für die ganze Welt.

Wir bitten dich, Vater, nimm an dieses Licht, das wir am Abend mit Freude und Dank entzündet haben und in dem wir wie in einem Spiegel dein Licht schauen.
Gib, daß wir ihn, Jesus Christus, vor Augen haben — ob wir nun wachen oder schlafen.
Laß uns von ihm Licht empfangen: die Kraft zur Hingabe — die Hoffnung auf Leben.
Laß uns dieses Licht weitergeben und so mit brennenden Lampen den Morgen des Tages erwarten, dem kein Abend mehr folgt.
Dann dürfen wir dich in verhülltem Glanz schauen von Angesicht zu Angesicht und dich loben, den Vater durch den Sohn im Heiligen Geist von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Amen.

Gemeindelied



2. Weck die tote Christenheit / aus dem Schlaf der Sicherheit, / daß sie deine Stimme hört, / sich zu deinem Wort bekehrt. / Erbarm dich, Herr.
3. Schaue die Zertrennung an, / der sonst niemand wehren kann; / sammle, großer Menschenhirt, / alles, was sich hat verirrt. / Erbarm dich, Herr.
4. Tu der Völker Türen auf; / deines Himmelreiches Lauf / hemme keine List noch Macht. / Schaffe Licht in dunkler Nacht. / Erbarm dich, Herr.
5. Gib den Boten Kraft und Mut, / Glauben, Hoffnung, Liebesglut, / und laß reiche Frucht aufgehn, / wo sie unter Tränen sä'n. / Erbarm dich, Herr.
6. Laß uns deine Herrlichkeit / sehen auch in dieser Zeit / und mit unsrer kleinen Kraft / suchen, was den Frieden schafft. / Erbarm dich, Herr.
7. Laß uns eins sein, Jesu Christ, / wie du mit dem Vater bist, / in dir bleiben allezeit / heute wie in Ewigkeit. / Erbarm dich, Herr.

T: nach einem von Otto Riethmüller (1932) aus älteren Strophen zusammengestellten Lied
M: Nürnberg 1556 / Eibenschütz 1566

B. BIBLISCHE GESÄNGE UND LESUNGEN

Ps 30 A (gesprochen)

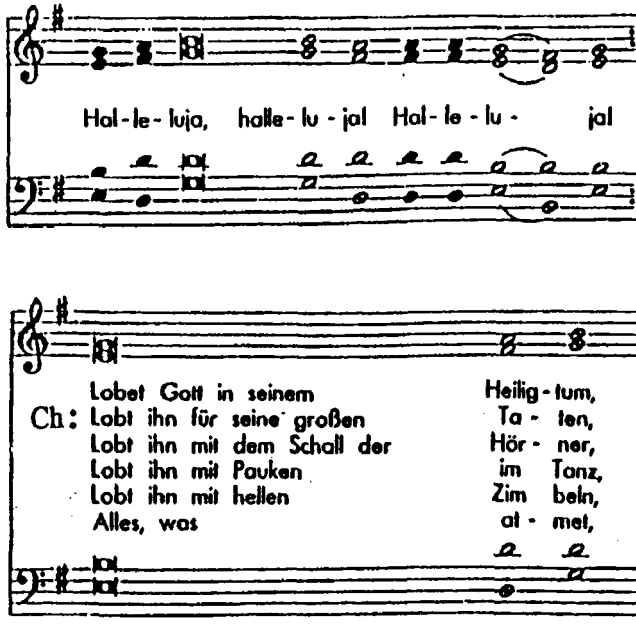
Psalm 30' [Ein Psalm. Ein Lied zur Tempelweihe. Von David]

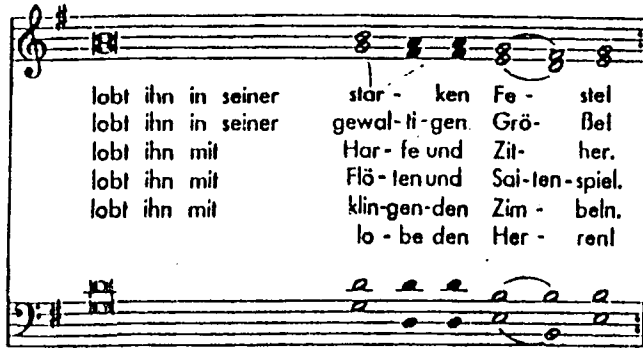
'Ich will dich rühmen, Herr/
denn du hast mich aus der Tiefe gezogen
und läßt meine Feinde nicht über
mich triumphieren.
'Herr, mein Gott, ich habe zu dir geschrien,
und du hast mich geheilt.
'Herr, du hast mich herausgeholt aus dem
Reich des Todes,
aus der Schar der Todgeweihten
mich zum Leben gerufen.
'Singt und spielt dem Herrn, ihr seine
Frommen,
preist seinen heiligen Namen!
'Denn sein Zorn dauert nur einen
Augenblick,
doch seine Güte ein Leben lang.
Wenn man am Abend auch weint,
am Morgen herrscht wieder Jubel.

[Ein Harfenlied, Sang der Weihung des Hauses, von David]

Erheben will ich dich, DU,
denn du hast mich heraufgewunden,
ließest meine Feinde sich meiner nicht freun.
DU, mein Gott,
zu dir habe ich gestöhnt,
und du hast mich geheilt.
DU, mein Gott,
aus dem Gruftreich hast du meine Seele
geholt,
hast mich belebt
hervor aus den in die Grube Gesunknen.
Harfet IHM, ihr seine Holden,
bekennt euch zum Gedenken seiner
Erheiligung!
Denn einen Nu in seinem Zorn,
ein Leben in seiner Gnade!
Am Abend geht ein Weinen zu nachten,
und um den Morgen ists Jubel.

Ps 150 (Ch/A)





Text und Melodie: ostkirchliche Formel eingerichtet von H. M. Lonquich

Ps 30 B (gesprochen)

'Im sicheren Glück dachte ich einst:
Ich werde niemals wanken.
²Herr, in deiner Güte
stelltest du mich auf den schützenden
Berg.
Doch dann hast du dein Gesicht verborgen.
Da bin ich erschrocken.
³Zu dir, Herr, rief ich um Hilfe,
ich flehte meinen Herrn um Gnade
an.
⁴(Ich sagte:)/
Was nützt dir mein Blut, wenn ich begraben
bin?
Kann der Staub dich preisen, deine
Treue verkünden?
⁵Höre mich, Herr, sei mir gnädig!
Herr, sei du mein Helfer!
⁶Da hast du mein Klagen in Tanzen
verwandelt,
hast mir das Trauergewand
ausgezogen
und mich mit Freude umgürtet.
⁷Darum singt dir mein Herz und will nicht
verstummen.
Herr, mein Gott, ich will dir danken
in Ewigkeit.

(Einheitsübersetzung)

Ich freilich, ich hatte gesprochen
in meiner Zufriedenheit:
"Auf Weltzeit wanke ich nie."
DU, mit deiner Gnade
hattest du Wehr meinem Berge bestellt,-
du verstecktest dein Antlitz,
ich ward verstört.
Angerufen habe ich dich, DU,
um Gunst meinen Herrn angefleht:

"Was für Gewinn ist an meinem Blut,
an meinem Sinken zur Schluft?
kann der Staub dich bekennen?
kann er deine Treue vermelden?
Höre mich, DU, leihe mir Gunst!
DU, sei ein Helfer mir!"
Du wandeltest meinen Trauergang mir zum
Reigen,
du öffnetest mein Sackgewand
und umschürztest mich mit Freude,
auf daß das Ehren harfe dir
und nicht stille werde:
DU, mein Gott,
in Weltzeit will ich dir danken.

(Martin Buber, Das Buch der Preisungen)

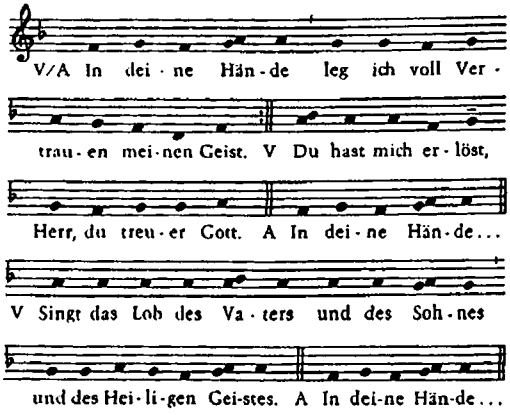
Stille - Gebet

Psalm 145: Heinrich Schütz, Aller Augen (Chor)

Stille - Gebet

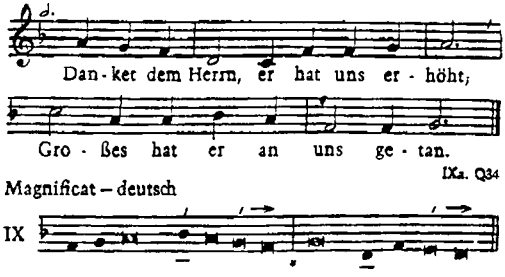
Lesung

Antwortgesang



Homilie

Lobgesang aus dem Evangelium: Magnificat (Ch/A)

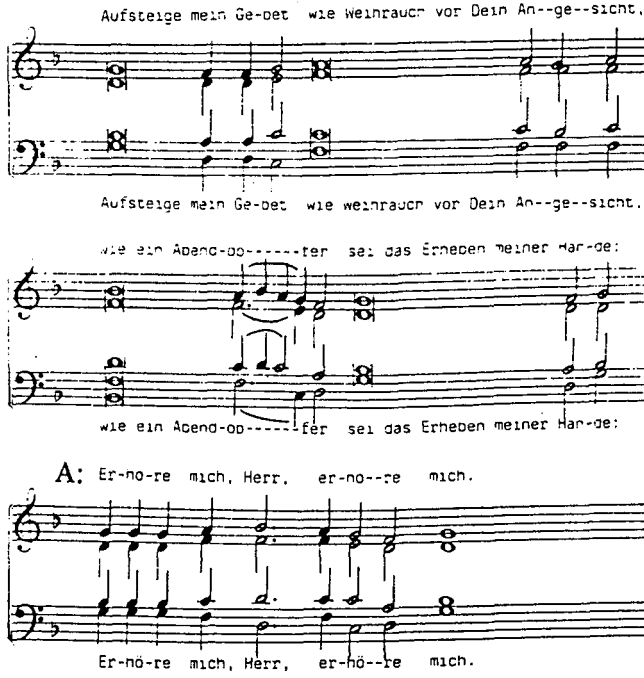


1. Meine Seele preist die Größe des Herrn, *
und mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter.
2. Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut. *
Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter!
3. Denn der Mächtige hat Großes an mir getan, *
und sein Name ist heilig.
4. Er erbarmt sich von Geschlecht zu Geschlecht *
über alle, die ihn fürchten.
5. Er vollbringt mit seinem Arm machtvolle Taten: *
er zerstreut, die im Herzen voll Hochmut sind;
6. er stürzt die Mächtigen vom Thron *
und erhöht die Niedrigen.
7. Die Hungernden beschenkt er mit seinen Gaben *
und läßt die Reichen leer ausgehn.
8. Er nimmt sich seines Knechtes Israel an *
und denkt an sein Erbarmen.
9. das er unsern Vätern verheißen hat, *
Abraham und seinen Nachkommen auf ewig. —
10. Ehre sei dem Vater und dem Sohn *
und dem Heiligen Geist,
11. wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit *
und in Ewigkeit. Amen.
Kehrvers

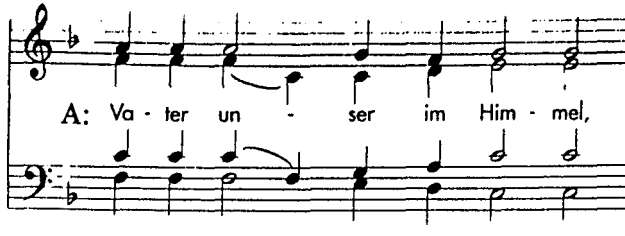
Schalom - Improvisation

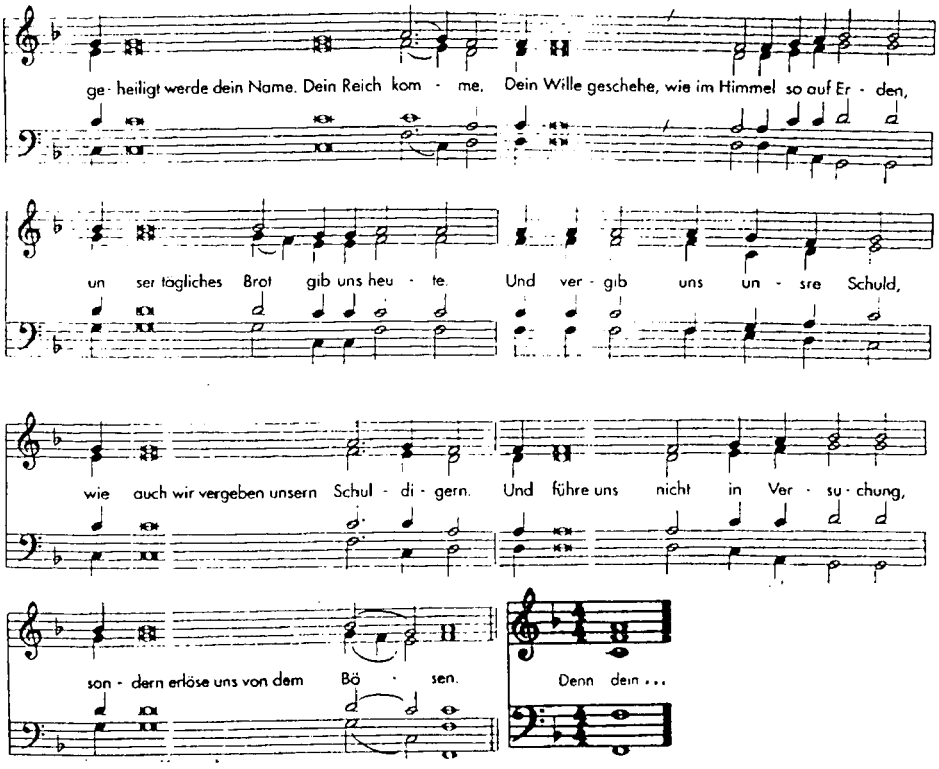
C. ALLGEMEINES GEBET

Bittlitanei



Vater unser (Satz: Nikolaj Rimskij-Korsakov)





D. ABENDSEGEN

Schlußgebet

Segensbitte

Nachtlied: Johann Hermann Schein, Die Nacht ist vorgedrungen (Chor)

Mitwirkende:
Vesperschola der KHG Bonn, Leitung: Agnes Steinmetz
Bischof Dr. Sigisbert Kraft, Bonn

Quellen und weiterführende Literatur zum Thema:

H. Becker, Luzernarium : W. Meurer (Hg.), Volk Gottes auf dem Weg. Bewegungselemente im Gottesdienst. Mainz 1989, 169-174.

H. Becker/E. Bertel/M. Bitsch-Molitor, "Die große Erbärmlichkeit und das große Erbarmen". Vigilgottesdienst der 5. Theologischen Studientagung in Nothgottes : H. Becker/B.J. Hilberath/U. Willers (Hg.), Gottesdienst - Kirche - Gesellschaft. Interdisziplinäre und ökumenische Standortbestimmung nach 25 Jahren Liturgiereform (Pietas Liturgica 5). St. Ottilien 1991, 465-498; bes. 465-469.

H. Becker/A. Gerhards, Den Abend segnen? Von der Zeitlichkeit des Gebetes : A. Heinz/H. Rennings (Hg.), Heute segnen. Werkbuch zum Benediktionale (FS B. Fischer). Freiburg/Basel/Wien 1987, 322-333.

A. Gerhards u.a. (Hg.), Wahrhaftig, Gott ist bei euch! Wie feiern wir heute Liturgie? Paderborn 1994.

Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Hg. von den Bischöfen Deutschlands und Österreichs und der Bistümer Bozen-Brixen und Lüttich. Stuttgart 1975.

Unterwegs. Lieder und Gebete. Hg. vom Allgemeinen Cäcilienverband Deutschland/Liturgisches Institut Trier/Zentralkomitee der deutschen Katholiken im Auftrag der Liturgie-Kommission der Deutschen Bischofskonferenz. Köln 1994. [Katholikentagsliederbuch]

Meditationstext des Morgenlobes am 18. September 1994

Heike Lies

Die Musik wieder freilassen
Die Musik nicht mehr einsperren in schwarze Gitter
Sie nicht mehr aufspießen auf spitze Notenhälse
Die Musik frei schwingen lassen

Können wir da unsere Ohren eingesperrt lassen?

Geräusche sind der Duft der Stille.
Sie sind Teil eines schwingenden Raumes.
Wenn die Stimmen verklingen,
der Gesang verstummt,
sind sie Zeichen des tönenden Daseins.

Uralter Logos ewig neu.
Können wir unsere Ohren vor der Vielfalt des Ausdrucks verschließen,
die er hervorgebracht hat?

Der Klang der Stimme
hat so viele Farben wie das Wort.
Vielleicht ist das die Rauheit der Stimme.
Kann man diese Rauheit in einen glatten Klang einebnen,
ohne zu verlieren?

Das Wort ist der eine Ton, um den die Musik kreist.

Protokoll des Podiums der IAH-Tagung Sonntag, 18.09.94

Gerhards:

"Deutscher Liturgiegesang", meine Damen und Herren, so heißt das Thema dieser Tagung. Wir haben festgestellt, wie schwer es ist, sich allein schon terminologisch auf diese Thematik einzulassen. Handelt es sich beim Liturgiegesang um Gregorianik, oder welchen Stellenwert hat die Gregorianik, wenn wir von deutschem Liturgiegesang reden? Wenn wir von Gregorianik reden, stehen wir wieder vor der gleichen Aporie: was ist eigentlich Gregorianik? Ein anderes Spannungsfeld ist im Zueinander von Gesang einerseits und Musik andererseits zu erkennen. Auch hier haben wir unterschiedliche Positionen vernommen. Hat der Liturgiegesang etwas zu tun mit Musik, oder unterscheidet er sich grundsätzlich von dem, was wir Musik nennen?

Wir verwenden unterschiedliche Begriffe. Dabei handelt es sich aber nicht nur eine Frage der Terminologie, sondern auch um Fragen des Grundverständnisses. Wenn wir schon einmal bei Gegensätzen und Spannungsfeldern sind, dann müssen wir ja auch fragen: was ist eigentlich die Bezugsgröße Liturgie hier in diesem Kontext? Wir sind hier aus verschiedenen Konfessionen mit ganz unterschiedlichen liturgischen Traditionen zusammengekommen, in denen das Wort "Liturgie" traditionell jeweils unterschiedlich verwendet wird: in der evangelischen Kirche, in der katholischen Kirche, in der orthodoxen Kirche . Wo ist also die Bezugsgröße gegenüber dem Gesang, wenn wir von Liturgie sprechen? Ich denke, daß wir auf dieser Tagung einiges gelernt haben: Liturgiegesang ist die Verlautung des offenbarten Gotteswortes, das freilich ein Wort ist, das durch die Generationen hindurch immer weitergegeben wurde. Spannungsfelder tun sich auf in bezug auf Liturgie - wie wird denn Liturgie gefeiert? Ist jede Liturgie für jede feiernde Gemeinde oder Gruppe möglich, feierbar? Wir haben festgestellt, daß es ein Unterschied ist, ob eine Gemeinschaft sich täglich versammelt und täglich das Wort Gottes meditiert oder ob eine Gemeinde allsonntäglich zusammenkommt. Und wie ist es bei denen, die durchaus noch sich zugehörig fühlen, aber den Grad, die Häufigkeit der Teilnahme selber bestimmen und so vielleicht nur einmal im Monat oder mehrmals im Jahr am Gottesdienst ihrer Gemeinde teilnehmen? Wie ist das Spannungsfeld zwischen der Regel und der Feier, dem herausgehobenen, festlichen Gottesdienst? Wie ist, um Spannungsfelder weiter zu beschreiben, das Verhältnis von Stundengebet und der Hochform liturgischer Feier, der Eucharistie? Wir haben uns vor

allem um die Frage der Stundengebetsantiphonie und -psalmodie bemüht, aber doch immer wieder in Blick auf die Hochform der liturgischen Feiern.

Es geht in diesem Podium um Perspektiven. Wie mir scheint, können wir auch in diesen Fragen nicht ein absolutes Entweder-Oder betreiben. Es wird auch bleibend Spannungen geben, vielleicht müssen wir auch von diesen bleibenden Spannungen im Grundverständnis sprechen. Aber für mich ist es durchaus eine hoffnungsvolle Botschaft, die ich aus dem Bisherigen ziehe, daß ich erkenne: es gibt einerseits Annäherungen und es gibt andererseits eine Vielfalt, die nicht ausgrenzend, ausschließend sein muß, sondern die eine Bereicherung der Ökumene sein kann.

Ich möchte nun die Referenten dieser Tagung bitten, in einem ersten kurzen Statement ihre Eindrücke von dieser Tagung wiederzugeben.

Praßl:

Eine Perspektive ist für mich die Erneuerung des Propriums. Ich denke, daß deutsche Gregorianik hier eine große Chance wäre, inhaltlich für die Gottesdienstfeier wieder etwas zu gewinnen, was immer Bestandteil römischer Liturgie war, nämlich, die Psalmen nutzbar zu machen für die theologische Entfaltung des Heilsmysteriums im Kirchenjahr. Konkret geht es dabei um eine Nutzbarmachung der klassischen Prozessionsantiphonen, also Introitus und Communio auch in der Muttersprache für den Gemeindegottesdienst. Hier haben uns unsere evangelischen Brüder und Schwestern mit dem *Singheft* die Nase voraus. Ich glaube, es braucht zum Gemeindelied einfach auch eine Ergänzung, daß wieder der Psalter in verstärktem Maße in die Eucharistiefeier hineingenommen wird, der Psalter als das Gebet des Volkes des Ersten Bundes, der Psalter als das Gebet Christi, der Psalter als das Gebet des Volkes des Erneuerten Bundes.

Danzeglocke:

Erstens: ich finde es sehr, sehr erfreulich, daß viele evangelische Christinnen und Christen sich mit gregorianischem Choral beschäftigen.

Zweitens - aber das ist jetzt eine Langzeitperspektive, das ist noch nicht der Ist-Zustand - würde ich mich darüber freuen, wenn aus unserer evangelischen Kirche das Vorurteil "das ist ja so katholisch" möglichst bald verschwände, aber das wird wohl sehr, sehr schwierig sein. Ich singe gelegentlich im Gottesdienst den Halleluja-Vers, dann sagen sie bei uns

immer: Ach, heute hat er wieder seinen katholischen Tag.

Das dritte, das mir sehr eindrücklich war, war gestern nachmittag die Reflektion des Vollzugs des Psalmensingens. Was tun wir eigentlich, welche Erfahrungen machen wir, wenn wir Psalmen singen? Gemeinsam mit Israel. Wir sind zur Zeit in einer sehr heftigen Diskussion der Kommission Erneuerte Agende, wie steht es mit dem Gloria patri? Zumindest am 10. Sonntag nach Trinitatis sollen wir an der Stelle einmal schweigen, angesichts der leidvollen Geschichte.

Der vierte und letzte Punkt: Wer sich intensiv mit Gregorianik beschäftigt - das ist für uns in der evangelischen Kirche zur Zeit nur deutsche Gregorianik, von wenigen Ausnahmen abgesehen - wird hineingenommen in eine Bewegung veränderter Spiritualität. Und damit knüpfe ich an bei dem, was Sie gesagt haben: in unseren Gottesdiensten, zumindest in den Sonntagsgottes-diensten hat die Meditation, die *ruminatio*, eigentlich keinen Ort. Wenn sie sich ansehen, wie unsere Kirchen gebaut sind, so sind das Vorlesungssäle. Das würde ich mir langzeit wünschen, daß solche Orte in unseren Gottes-diensten auch geschaffen werden.

Jetzt gehe ich noch einen letzten Schritt weiter und das ist mir sehr wichtig: daß es sich nicht nur um die Spiritualität des Individuums handelt. Die Berneuchener, also die Urzelle der Michaelsbruderschaft, sagten im Jahre 1923, als sie ihre Arbeit begannen - das steht sehr deutlich im Berneuchener Buch - daß die Arbeit am Gottesdienst, die Gestaltwerdung, immer auch zusammenhängt mit Kirchenreform. Und für eine Kirche, die sich selber den Namen "Kirche des Wortes" gegeben hat, würde ich mir wünschen, daß die Bemühung um deutsche Gregorianik auch etwas zu tun hat mit Kirchenreform, nämlich, daß Spiritualität - eine veränderte Spiritualität - einen anderen Stellenwert bekommt in unseren Gottesdiensten. Sie also nicht nur zu belassen beim Individuum sondern auch bei der feiernden Gemeinde.

Harnoncourt:

In diesen beiden Tagen ist bei mir ein bißchen eine Klärung aber auch ein bißchen eine Verwirrung eingetreten. Eine Klärung wohl in dem Sinn, als wir die liturgisch überzeugende Praxis deutschen Singens wohl nicht an der richtigen Ausführung musikalischer Formen aufhängen können, auch nicht an der richtigen Einschätzung von Sprachgattungen und ihrer entsprechenden musikalischen Verwirklichung. Vielmehr muß es uns klar sein, daß jede Feier bestimmte liturgische Elemente oder liturgische Bausteine aufweist und von diesen Bausteinen muß ausgegangen werden. Welche Sprachgestalten oder sprachlosen Gestalten sind für dieses oder

jenes Element wichtig? Bei den sprachlosen Gestalten kann dann gefragt werden, ob textlose Musik angebracht ist und bei den Sprachgestalten, in welcher Weise diese Sprachgestalt singend realisiert werden kann.

Das heißt für unser konkretes Feiern, für das Ausführen, daß wahrscheinlich wir oder jedenfalls die, die dafür Verantwortung tragen, immer vom Grund der Feierelemente ausgehen müssen. Ich weiß, daß das in der konkreten Gottesdienstgestaltung in einzelnen Gemeinden so gut wie unmöglich ist. Ich meine, es hat sich als praktikabel erwiesen, wenn man so etwas wie ein leeres Fahrplanschema hat und jene, die für die Gestaltung der Liturgie verantwortlich sind, tragen sich dann einfach ein: Zum Einzug, zum Kyrie, dazwischen steht noch manches Mal Bußakt, zum Gloria, dann nach der Lesung, vor dem Evangelium Gabenbereitung. Das ist also ein Gerüst in das dann *Gotteslob*-Nummern oder irgend etwas anderes eingetragen werden. Da kann eine Feier als überzeugendes Ganzes eigentlich nicht entstehen.

Wenn man aber von den liturgischen Elementen und ihrer richtigen oder überzeugenden Gestaltung ausgehen will, kommt man vor ein zweites Dilemma: Welche liturgischen Elemente sind unerläßlich? Im großen und ganzen kommen wir um die Unterscheidung nicht herum, daß es die festliche Feier und die eher alltägliche Feier gibt. Wir haben trotz des Zweiten Vatikanischen Konzils und einer großen Öffnung in den Raum der Freiheit hinein eigentlich nur einen *ordo festivus*, aus dem für die Wochentage jeweils ein wenig Luft ausgelassen wird. Aber es bleibt der gleiche *ordo festivus*.

Ich habe die vom Liturgischen Institut Trier herausgegebene Doktorarbeit von Johannes Wagner gelesen. Hier könnten einem tatsächlich die Augen aufgehen, daß es unrichtig ist, die alltägliche Gestalt von der Festgestalt herzuleiten. Eigentlich ist es sogar umgekehrt: die große Gemeindeliturgie hat ihren Ursprung auch in einer Feier im kleinen Kreis, denn Abendmahl und Brotbrechen in der Frühen Kirche waren Feiern im kleinen Kreis. Es wird sicher notwendig sein, und zwar auch im Hinblick auf Anwendung deutscher Gregorianik, Grundregeln des Feierns im kleinen Kreis neu zu entwickeln und daraus Folgerungen für die angemessene Sprachgestalt und die angemessene musikalische Gestalt zu gewinnen.

Das sind also Fragen, die mir klarer geworden sind, als sie vorher waren. Es ist eigentlich weniger ein Ergebnis, als eine neue Aufgabenstellung. Am Anfang meines Referats stellte ich die Frage: Ist Gregorianik eher ein Repertoire oder eine Formalbestimmung oder ein Prinzip? - In diesem Punkt bin ich aber nicht weitergekommen.

Erbacher:

Ein paar Streiflichter: Ich bin heute früh hier bei den Schwestern in der Kapelle gewesen und habe die Laudes mitgefeiert. Ich sage zwar "gefeiert", aber ich habe dort wieder, nach dem schönen Gottesdienst gestern Abend, Alltäglichkeit erlebt. Vier betagte Schwestern sprachen redlich und treu und so, wie sie es eben konnten, diese Psalmen des Sonntagmorgens und versuchten dann, wenigstens das Benedictus zu singen.

Gewisse Fragen für das, was ich zuhause wieder erleben werde, in der Alltäglichkeit, kamen auf. Ich habe mich wieder bestätigt gefunden in einer Ansicht über Gregorianik: daß nämlich einer ihrer Vorzüge auch der ist, daß unter Umständen der gleiche Gesang sowohl durchaus festlich als auch durchaus alltäglich gesungen werden kann; daß bei aller Eindeutigkeit des Tonfalls und der Gestimmtheit, die da ist, es trotzdem noch eine Spanne gibt, das Gleiche einmal mehr still besinnlich vor sich hin und dann wieder sehr festiv zu sagen. Diese Spannweite scheint mir bei anderer Musik nicht so groß zu sein. Natürlich betrifft das nicht alle Gattungen.

Wenn ich an die Offiziums-Antiphonie denke, scheint mir, es kann etwas schlichter und es kann etwas gespannter gesungen werden, ohne daß die Sache Schaden leidet.

Ein zweites Streiflicht: gestern abend habe ich zufällig den Stoßseufzer hinter mir gehört: "Jetzt würde ich gerne mal 'ne Arie von Verdi hören." Vermutlich ein Wunsch nach all dieser vielen strengen Einstimmigkeit, mit einem etwas humorvollen Unterton. Ich frage mich aber wie Guardini gefragt hat: wie liturgiefähig ist der Mensch noch? Gibt es gewisse Dispositionen, "gregorianischen" Texten zu begegnen? Ich erfahre es ja auch immer, wenn mich Kollegen aus der Schulmusik besuchen und in der Kirche sind und dann fragen: macht Ihr das jeden Tag so? Ja. Auch am Sonntag? Ja. Auch am Festtag? Ja. Dann gucken die mich an und sagen: Wie hält man das aus? Ich muß ihnen dann erklären, daß ich bei Schütz und Bach und Penderecki oder sonstwas auch durchs Feuer gehe, aber daß ich tägliche Gregorianik nicht nur aushalte, sondern daß ich es mir im Grunde gar nicht anders wünsche.

Joppich:

Ich will Ihnen sagen, daß für mich deutsche Gregorianik überhaupt nur existiert als die Ermöglichung, Psalmen zu singen und gar nichts anderes. Eigentlich gar nichts anderes, weil ich im Psalter die einzige Chance sehe, in der wir Christen gemeinsam Gottesdienst feiern können, ohne die Kluft, die offensichtlich spürbar eben doch noch besteht und über die wir uns nicht hinwegtäuschen können. Aber Psalmen können wir singen. Und können wir damit etwas mehr tun, als zeigen, wieviel Gemeinsamkeit wir haben, die so groß ist, daß alles andere dabei eigentlich doch im Hintergrund steht? Eben wurde ja gesagt: es ist eben doch der Psalter, das Gebet des Volkes, des Erneuerten Bundes. Ja, es ist dieses.

Wie Pater Rhabanus gestern sagte und damit ja auch auf den Punkt kam, der wohl ihm wie mir gleich am Herzen liegt: um des Psalmes willen gibt es eine deutsche Gregorianik. Das Wachsame-an-sich-geschehenlassen, eine, ich würde sagen *actuosa passivitas*, wäre für mich das Bild, mit dem man den Psalm an sich geschehen lassen sollte. Hier sollten wir weitergehen, wobei die Gregorianik auch tragfähiger würde, in deutscher Sprache einem Proprium zu dienen.

Wieder bin ich bei dem *Psalmen Singheft* mit den Introitusgesängen (*Psalmen Singheft*, hg. von der Lutherischen Liturgischen Konferenz Deutschlands, Hannover 1993) bis auf einen **einzigen** Versuch zum Pfingstfest bei der syllabischen Vertonung geblieben, weil sie im Augenblick das einzig Mögliche ist. Ich komme mehr und mehr zu der Überzeugung, daß vielleicht nicht die Eigenheiten unserer deutschen Sprache, die Sensibilität, die wir für die Muttersprache und ihr Geschehen haben, schuld sind, daß wir nicht **mehr** klangliches Ornament dem einzelnen Wort geben können. Vielmehr liegt die Schuld darin, daß wir hinter dem Wort nicht mehr haben als einen Bedeutungsträger in der einfachen Vordergründigkeit unserer Umgangssprache.

Solange diese Sprache nicht gesättigt wird durch weitaus mehr als nur Begrifflichkeit, solange sie nicht ein Medium der Kommunikation wird (ich würde sie in diesem Fall nicht *medium communicationis* nennen sondern *medium communionis*), werden wir auch nicht **mehr** Klang vertragen, denn wir können mit dem Wort nichts anfangen.

Gestern habe ich gezeigt, daß für uns Milch und Honig eben Milch und Honig ist und daß dieses Bild im Moment nicht so stark die Aussage ist: "Berge werden träufeln Süßigkeit und die Hügel von Milch und Honig fließen", daß es uns letztlich überhaupt so erreicht, daß wir diese Worte im Aussprechen als ein so wunderbares Bild für etwas anderes ansehen. Stattdessen hören wir wirklich nur punktuell die Begrifflichkeit und reiben uns an ihr. Dann vielleicht, wenn diese Worte durch eine größere Klang-

dauer, durch eine langsame und vorsichtige Protraktion ihres Erklingens einmal optimiert werden und dies, der reine Klang, uns bereichern wird (der nicht nur reiner Klang ist, was ich glaube), dann käme vielleicht der Punkt, wo wir kleine Tongruppen bis zu Melismen über Worte werden setzen können, die dann reich sind an innerem Erleben aufgrund der Tatsache, daß wir es gewagt haben, sie einmal eine Viertel-, eine halbe Sekunde, einen Bruchteil einer Sekunde länger auszusprechen und dem Wort Zeit zu lassen, an uns zu wirken.

Im Augenblick wird nicht mehr möglich sein, und wenn wir auseinandergehen und vielleicht diesen Mut mitnehmen, mit dem Wort im liturgischen Bereich, für mich besonders im Psalmengesang, anders umzugehen, dann könnte in Zukunft diese Frucht irgendwann einmal reifen. Für dieses irgendwanneinmal sind wir nichts anderes als der Ackerboden, in den der Same gelegt wird. Aber schon das ist viel und es werden erst spätere Generationen nach uns vielleicht, wenn es wirklich so ist, diese Saat auch aufgehen sehen. Mit der Geduld müssen wir, glaube ich, zu Werk gehen.

Gerhards:

Das eben Gesagte erinnert mich an eine Tagung, die wir zum Thema "Neue Musik und Kirche" vor einigen Jahren veranstaltet haben, bei der Hans Zender einmal von der Notwendigkeit der Stille sprach. Er hat damals sogar gesagt, die Orgeln müßten aus den Kirchen heraus und ins Museum kommen, was natürlich bei den Kirchenmusikern mit Recht einige Mißstimmung ausgelöst hat. Er hat das Referat dann veröffentlicht in einem Buch mit dem Titel von Cage *Happy New Ears*. Ich frage, brauchen wir Leute mit neuen Ohren oder anderen Ohren oder ist unser Ansatz, sich überhaupt mit Liturgiegesang zu befassen, einfach verfehlt, weil die Menschen, mit denen wir zu tun haben, dafür nicht die richtige Disposition haben?

Teilnehmer:

Ich möchte die folgende Frage weiterführen: Welchen Stellenwert hat in unserer heutigen Liturgie das, was wir - im Gegensatz zu Musica - Cantus nennen? Wenn ich die praktische Liturgiegestaltung, wie sie sich allerorts in der Mehrzahl vielleicht vollzieht, zugrundelege, dann kommt mich immer ein mehr oder weniger großes Unbehagen an. Da blinkt einmal ein Nümmerchen auf und dann gibt es wieder eine Einlage. Ich sehe also

immer eine sehr große Diskrepanz zwischen dieser "Nummernmusik" und dem restlichen Gottesdienst, der dann also im Prinzip musikfreie Zone ist oder cantusfreie Zone. Da denke ich mir dann, daß die gregorianischen Traditionen vielleicht noch gar nicht ganz ausgereizt sind, gerade auch für die Nutzanwendung auf unsere heutigen Gottesdienste in Bezug auf Lesungen, Orationen, Akklamationen und dergleichen mehr.

Teilnehmerin:

Ich bin in Bamberg Kirchenmusikerin und gehöre also zu einer Landeskirche, die sozusagen die katholische Art und Weise der Gottesdienst-estaltung pflegt. Ich glaube, man muß sehr viel Aufklärungsarbeit leisten, damit Jugendliche diesen Schatz entdecken. Es braucht ähnliche Erfahrungen wie eben in dem Vortrag von Herrn Joppich am Freitag Abend oder wie es auf andere Weise geschieht, z.B. wenn ich in liturgischen Chorproben auf gewisse Worte aufmerksam mache. Ich glaube, daß man da sehr viel noch dazutun muß. Da würden mich andere Erfahrungen mit Gemeindepsalmodie interessieren.

Joppich:

Ich weiß nicht, ob am Anfang der Liturgie ein ganzer Psalm stehen sollte, oder ob der Introitus eben nicht genau das ist, was der Name aussagt: ein prägnantes Wort, das durch einen Psalmvers nur wiederholt werden kann und als Antiphon sich einprägt und die Woche begleiten würde. Ich bin so nachdenklich geworden anläßlich dieser Dinge, als ich darüber nachdachte, daß man doch sagt, daß nur die evangelischen Christen heute noch wissen, was heißt "Laetare" und was heißt "Reminiscere." Fragen Sie einen Katholiken, was "Laetare" heißt, so sagt der: "Schon wieder eine neue Autofabrik?" Ja, es ist doch interessant, daß Sie, die die lateinische Sprache gar nicht mehr haben, bis heute diese Worte bewahrt haben. Warum? Und das meine ich, weil der Introitus eben nicht das erste Lied ist, das wir dem Lieben Gott schön vorsingen, sondern daß der Introitus für mich mehr und mehr das erste Wort ist, das Gott an seine versammelte Gemeinde richtet. Gott lädt uns an seinen Tisch; als Hausvater ist er der, der als erster etwas sagt und der sich nicht sofort von den Gästen einen Chor vorsingen läßt, möglichst vierstimmig. Sondern er sagt: ich freue mich, daß Ihr da seid, wir wollen miteinander feiern.

Ich gewinne den Eindruck, wenn die evangelische Kirche heute noch sagt "Invocavit", "Reminiscere", "Oculi", so ist das die Erinnerung an

die Zeit, da Gott uns mit Worten ansprach, die heute noch klingen. Und dieses Sich-Vertiefen geschähe für mich in einem neuzuschaffenden Introitus, der die Möglichkeit macht, daß eine Gemeinde ihn wiederholt und wiederholt in einer kleinen und schlichten Form.

Als wir bei einem Einführungskurs wir noch nicht haben singen können, habe ich den Text nur vorgesprochen und gesagt: "Sprechen wir einmal 'wie in der hochgelobten Judenschule', wo jedes Kind für sich selbst sprechen durfte und nicht mit *laudo*, *laudas*, *laudat* kommandiert wurde. Sprechen wir einmal den Text für uns." Und dann haben wir achtzig Menschen, die da waren, etwa fünf Minuten lang einen Text gesprochen, den ich ausgewählt hatte und zwar "Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst. Ich habe dich bei deinem Namen gerufen ...". Und jeder sprach das fünf Minuten still vor sich hin, in ganzer Individualität getragen von dem gemeinsamen Geist der Gemeinde. Dann kam mir der Gedanke, welcher Introitus könnte schöner sein, als daß der Pfarrer sagt: "Wir können das noch nicht singen. Das wird einmal kommen. Jetzt beginne ich, Ihnen diesen Vers vorzusprechen und jeder von Ihnen in der Gemeinde klinkt sich mal ein, schaltet sich ein".

Teilnehmer:

Eine der interessantesten Erkenntnisse für mich war die Unterscheidung zwischen "Repertoire" und "Prinzip Gregorianik". Ich frage, ob man nicht noch deutlicher machen sollte, daß beim Prinzip Gregorianik am Ende Bibeltextgebundenheit dazugehört, wovon das Lied wesentlich stärker abstrahiert ist und daß hier einige der Probleme liegen für eine deutsche Gregorianik in den Gemeinden. Was wir an Modellen kennengelernt haben, sind ja vielfach Modelle für Gemeinschaften, die gewohnt sind, mit der Bibel in der Liturgie intensiv umzugehen. Hier liegt eines der großen Probleme in den Gemeinden, nämlich die Integration der Bibel und speziell des Alten Testaments in unseren heutigen Gottesdienst, bevor noch Rezeptionsbereitschaft in den Gemeinden hierfür vorhanden ist.

Gerhards:

Entscheidend ist die Frage: Wie machen wir uns überhaupt die Bibel in ihren beiden Teilen zu eigen? Das andere, nämlich die Klangwerdung in der Liturgie, ist die Folge davon.

Harnoncourt:

Ich glaube nicht, daß es für Gregorianik als Prinzip weiterführen kann, wenn man grundsätzlich die Schriftbezogenheit forderte, denn es ist gerade innerhalb des Gregorianischen Repertoires auch dieses Miteinander und Gegenüber von Schrifttext, von revidiertem Schrifttext und von kirchlicher Dichtung zu sehen. Man sollte das Prinzip nicht auf den Schrifttext allein beschränken.

Es ist nur so, daß sich die Ausgewogenheit zwischen Schrifttext, dann schriftbezogenem Text und Hymnus vollständig verändert in solchen Gegenden, wo eine Gemeinde nur Lieder singt. Das kommt daher, daß in solchen Fällen auch das Lied als zeitgenössischer Umgang mit dem, was uns im Geheimnis des Glaubens geoffenbart wird, abgewertet wird durch die Gleichartigkeit.

Teilnehmerin:

Zwei Sachen. Das eine ist das "Was singen wir?", das andere ist das "Wie singen wir?"

Mit dem zweiten möchte ich anfangen. "Wie singen wir?" Ich denke, es ist völlig gleichgültig, was wir im Sonntagsgottesdienst singen, wenn wir in der ganzen Woche ein Leben führen, das mit diesem Gottesdienst und dem, was da geschieht, nichts zu tun hat. Und damit meine ich nicht, was innerlich im Herzen vorgeht. Das mag ja jeder die Woche über pflegen. Aber wir **können** sonntags nicht einen Psalm singen, wenn er uns in der ganzen Woche nicht begegnet. Das geht einfach nicht. Wir können auch sonntags nicht ein Sanctus singen und es füllen, wenn uns in der ganzen Woche das Sanctus nirgends begegnet.

Ich denke, was wir in erster Linie brauchen, ist eine Sensibilisierung für das erklingende Wort, die das ganze Leben prägt. Das Einzelwort in seiner Würde ernstnehmen, wenn man es in den Mund nimmt, das ist das allererste. Und dann würden wir auch das Vaterunser anders beten und würden anders singen "in deine Hände befehle ich meinen Geist". Der Ton würde anders und das Tempo würde langsamer.

Das zweite: Ich teile nicht die Resignation der Ansicht, daß Gregorianik nichts für die Gemeinde bringt, daß sie nichts für den heutigen Menschen sei. Ich will nur aus zwei Erfahrungen berichten: In unserer Landeskirche haben wir eine Arbeitsgemeinschaft "Musik und Gottesdienst". Wir sind dreizehn Leute, die auf völlig privater Ebene zusammenkommen und die nichts anderes tun, als für unsere Landeskirche aus eigener Initiative Tagungen organisieren, wo gregorianisch gesungen wird.

Wir haben das erst in Form von Tagungen gemacht, jetzt machen wir es so, daß wir dreimal im Jahr Herrn Prof. Joppich für einen ganzen Tag bitten, in eine kleine Dorfgemeinde unserer Landeskirche zu kommen. Er macht nichts anderes als den ganzen Tag Psalmen zu singen. Singen, singen, sprechen, sprechen. Und da kommen junge Leute hin und es ist rappelvoll und jeder, der da hin geht, nimmt es mit und bildet in seiner Gemeinde Zellen, die ähnliches machen. Und ich denke, es ist jetzt nicht die erste Frage, wie ich das sofort in eine Gestalt im Gottesdienst übertrage. Die erste Frage ist vielmehr: Wie erreicht das Samenkorn irgendwo einen Acker, wo es dann auch mal einsinken kann und was dann wächst, wird man sehen.

Das zweite ist ein Hinweis auf eine Veröffentlichung. Ich bin Kirchenmusikerin im Frankfurter Diakonissenhaus. Wir haben dort jeden Sonntag einen Introitus und auch Wochenandachten. Dabei greifen wir gerne zurück auf die noch nicht im Druck aber wohl in Vorbereitung befindliche Veröffentlichung der Michaelsbruderschaft, die einen Wochenpsalter herausgegeben hat. Antiphon ist der Wochenspruch und dann wird der Psalm gesungen. Wir machen das so, daß die Sonntagsgemeinde mit einen Kern von Schwestern erst den Psalm der Schwestern gesungen hört und dann die Antiphon mitsingt, sodaß der Wochenspruch wirklich im Besitz der Gemeinde ist. Und das sind solche Antiphonen, die man wirklich mit ganz durchschnittlichen Menschen und Kindern singen kann. Das ist eine gute und hilfreiche Form für Psalmengesang in der Gemeinde.

Danzeglocke:

Ich wollte noch ein paar Sätze zum Introitus sagen. Mein Eindruck ist, daß sich die Funktion des Introitus im Eingangsteil des Gottesdienstes für uns in den letzten Jahren anders akzentuiert hat. Ich erzähle jetzt nicht die ganze Geschichte des Introitus, ich fange also nur an bei Luthers deutscher Messe 1526. Da war es ja alternativ: Gemeindelied oder ein deutscher Psalm. Und dieses hat eigentlich lange Zeit unseren evangelischen Gottesdienst bestimmt: entweder - oder. In lutherischen Landeskirchen war es deswegen häufig üblich, im Anschluß an das Eingangslied eine Gloria-Patri-Strophe zu singen um zu zeigen: das ist eigentlich Ersatz für den ursprünglichen Introitus. In Preußen kam dann im vergangenen Jahrhundert diese Doppelung: Eingangslied, Eingangspsalm, Eingangsspruch. Dies war zunächst einmal gedacht im Sinne eines additiven Verfahrens. Dann ist als eine Entwicklung dieses Jahrhunderts die Sensibilität und Spiritualität der Psalmen offensichtlich neu entdeckt worden. I n

unserer rheinischen Kirche haben wir ein Beiheft zum Gesangbuch, wo ähnlich wie jetzt auch im neuen evangelischen Gesangbuch, ganze Psalmen bzw. Psalmabschnitte im Wechsel zu sprechen abgedruckt sind. Dadurch, daß ein ganzer Psalm bzw. ein Psalmabschnitt dort gesprochen wird, haben sich die Funktionen verändert. Jetzt sind Eingangslied und Psalm nicht mehr additiv, sondern haben unterschiedliche Akzente. Die dort versammelte Gemeinde, so klein sie auch sein mag, öffnet mit dem Eingangslied eine zweite Tür: das Orgelvorspiel hat die erste Tür geöffnet, die zweite Tür öffnet das Eingangslied.

Damit stellt sich diese kleine Gemeinde hinein in die größere Gemeinde des christlichen Gottesdienstes irgendwo zwischen Martin Luther und Peter Jansens, um es abgekürzt zu sagen. Wir singen ja keine selbstgemachten Lieder, sondern wir übernehmen ja Glaubenszeugnisse anderer Menschen. Das wäre also die zweite Tür, die sich öffnet. Und das haben wir jetzt in den letzten Jahren besonders gelernt: wenn wir den Psalm miteinander sprechen (hoffentlich demnächst auch singen), öffnen wir eine weitere Tür. Dieser Gottesdienst geschieht nicht nur im Angesicht der Kirche, der Ökumene über Zeiten und Generationen hinweg, sondern wir feiern Gottesdienst auch im Angesicht Israels. Wir treten ein in die Geschichte Gottes mit Israel, wir stimmen ein in den Psalter, in das Lob und wir stimmen ein in die Klage Israels.

Und da ist die Frage, können wir da einfach sagen, wir nehmen aus dem Psalm 119 den Vers 17, 43, 89 und 127? Wenn man sich die Auswahl der Psalmverse ansieht, so ist sie im Grunde zunächst einmal nach einem statistischen Verfahren gemacht worden: vier Verse für den Normalsonntag und sechs Verse, glaube ich, für die Passionszeit. Wir sind zu der folgenden Erkenntnis gekommen: Wenn man wirklich einstimmt in die Klage und in das Lob Israels, dann müssen es in größeren Abschnitten sein. Es ist uns auch sehr wichtig geworden, daß wir diesen Gottesdienst eben auch im Angesicht Israels halten und mit Israel einen Psalm sprechen. Das hat dann möglicherweise auch noch Konsequenzen auf das Gloria Patri.

Teilnehmerin:

Mir hat diese Tagung sehr viel Mut gemacht, und zwar insbesondere der Chor, den Frau Steinmetz gestern im Lucernarium geleitet hat. Es war für mich ein ganz ganz deutliches Beispiel dafür, was ein Chor zustandebringen kann, der wirklich vom Wort aus singt und daß es dann absolut sekundär wird, ob man dabei ein professionelles Vokalensemble vor sich hat oder Laien. Ich muß dazu sagen, daß ich von Haus aus Musik-wissen-

schaftlerin und Musikjournalistin bin und von daher absolut inflationär viel höre. Für mich war das also ein deutliches Signal, wie man wieder Zeichen setzen kann in einer Zeit mit sehr viel Musik.

Das zweite ist, daß ich es war, die gestern die Bemerkung über Verdi gemacht hat. Ich wollte aber damit nicht sagen, daß mir jetzt die Gregorianik hier zu viel geworden wäre; für mich persönlich ist eben eine befriedigende Gottesdienstform so etwas wie das Lucernarium gestern, wo viele verschiedene Elemente miteinfließen aber nicht nur nebeneinander stehen, sondern miteinander in Beziehung treten. Ich glaube, daß die Gregorianik wesentlich Hilfe leisten kann, verschiedene Elemente des Gottesdienstes wieder zusammenzuführen.

Symposion

"Deutscher Liturgiegesang",

veranstaltet vom Seminar für Liturgiewissenschaft der Katholisch-theologischen Fakultät der Universität Bonn in Zusammenarbeit mit der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH) vom 16.-18. September 1994 im Collegium Leoninum, Bonn.

PROGRAMM

Freitag, 16.9.1994

Anreise bis 14.30 Uhr

14.30 Uhr	Kaffee, Begrüßung [Raum 6]
15.00 Uhr	Eröffnung, Einführung [Aula]
15.30 Uhr	Referat: "*Deutsche Gregorianik in der evangelischen Tradition*" (Klaus Danzeglocke)
17.00 Uhr	Referat: "*Deutsche Gregorianik in der katholischen Tradition*" (Philipp Harnoncourt)
18.30 Uhr	Abendessen
20.00 Uhr	Öffentlicher Vortrag [Münstersaal]: "*Vom Schriftwort zum Klangwort. Die Theologie des Gregorianischen Chorals*" (Godehard Joppich)
22.00 Uhr	Komplet [Hochchor des Bonner Münsters]

Samstag, 17.9.1994

8.45 Uhr	Morgenlob
9.00 Uhr	Referat: "*Sachgerechte Interpretation oder Plagiat? - Acht Modi im deutschen Liturgiegesang*" (Heinz Martin Lonquich - Rhabanus Erbacher OSB)
12.30 Uhr	Mittagessen
14.00 Uhr	Vorstellung einzelner Entwürfe zur Feier des Stundengebets (Gruppenarbeit)
ca. 15.30	Kaffee

17.30 Uhr	Beiträge der Teilnehmerinnen und Teilnehmer [zwei Einheiten à 45 Minuten] *Vorstellung einer Vesperkomposition* (Martin Hopfmüller) *Psalmimprovisation* (Richard Mailänder) *Die Bedeutung der dt. Gregorianik für die wissenschaftliche Theologie* (Christa Reich) *Deutsches Ordinarium in Hamburger ev. Gemeinden um 1950* (Dietrich Schuberth) *Thomas Müntzers liturgische Revolution* (Werner Seitz) *Die ökumenische Bedeutung der Gregorianik. Untersuchungen zum Schaffen von Friedrich Buchholz* (Hans-Joachim Wensing)
19.00 Uhr	Abendessen
20.00 Uhr	Lucernarium [Krypta der Ev. Kreuzkirche]
anschl.	Geselliger Abend

Sonntag, 18.9.1994

8.45 Uhr	kurzes Morgenlob Gesangsprobe für die Eucharistiefeier
9.15 Uhr	*Perspektiven der Entwicklung des deutschen Liturgiegesangs* (Podiumsgespräch)
11.00 Uhr	Eucharistiefeier
12.15 Uhr	Mittagessen

Ende der Tagung

Notiz zu Bulletin 22 (1994)

Markus Jenny

Zum Referat "Die Stärken und Schwächen der hymnologisch-enzyklopädischen Arbeit im 19. Jahrhundert und die Aufgaben der Hymnologie heute" (S. 139, Zeile 7) ist Folgendes klarzustellen.

Es handelt sich bei dem Unternehmen EdK um die Fortsetzung dessen, was mit dem DKL begonnen wurde. Das Werk trägt den Titel: *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*. Dazu ist bisher erschienen: Abteilung III: Band 1: *Die Melodien bis 1570*. Teil 1: *Melodien aus Autorendrucken und Liedblättern*. Vorgelegt von Joachim Stalmann, bearbeitet von Karl-Günther Hartmann und Hans-Otto Korth unter Mitarbeit von Jürgen Grimm und Robert Skeris. Notenband und Textband. Bärenreiter-Verlag Kassel usw. 1993 (BA 8351).

Die weiteren Bände zu Abteilung III mit den Melodien bis 1680 werden später erscheinen.

Als Abteilung I des Gesamtwerkes gilt das bereits erschienene Quellenverzeichnis mit dem Registerband DKL/RISM).

Parallel zur Edition der Melodien aus gedruckten Quellen erscheint als Abteilung II die Edition der Melodien aus handschriftlichen Quellen, deren Manuskript weitgehend fertiggestellt ist. Herausgeber ist dafür Max Lütolf, Zürich.

Hansjürgen Linke

Die folgenden Liedtexte wurden von den Darstellern dreier Weltgerichtspiele des 15. Jahrhunderts aus dem alemannischen Sprachraum zum Spielschluß bei Abzug von der Spielfläche gesungen. Ich habe die Texte bisher nicht nachweisen können.

1. *Mittelbairisches Spiel nach alemannischer Vorlage, Hs. um 1500*
   Aufzeichnung ohne Noten, Rotschrift in die Regieanweisung inkorporiert.
   Text: **Herr / wir loben dich ymer ewigkleich / vnd an end.**

2. *Sogenanntes Berner Weltgerichtspiel, Hs. Luzern 1465*
   Aufzeichnung ohne Noten als Teil einer Regieanweisung.
   Text: **Herre wir lobent dich ewenklich**
   In dem ewigen fronen hymnelrich

3. *Weltgerichtspiel der Handschrift Wül(c)kers, 15. Jhdt. (verschollen)*
   Aufzeichnung ohne Noten, nur als Lesart überliefert.
   Text: **Herre wir loben dich**
   iemer ewenklich
   in dem fron himelrich

Meine Fragen dazu:

a) Ist einer der Texte anderweitig nachweisbar (mit oder ohne Melodie)?
b) Handelt es sich um einen vollständigen Text oder nur um ein Inzipit oder einen Refrain?
   Wie lautet gegebenenfalls der vollständige Text?
c) Ist der Text als - eigenwillige - Eindeutschung etwa der kleinen Doxologie oder des ***Te deum laudamus*** anzusprechen?
d) Sind die Texte 2 und 3 möglicherweise nur Varianten von Text 1?

Prof.Dr. Hansjürgen Linke
Universität zu Köln
Institut für deutsche Sprache und Literatur
Albertus-Magnus-Platz
D-50923 Köln

Hinweise zur Manuskripterstellung

I.A.H. Bulletin

Die folgenden Richtlinien sind mit Rücksicht auf die internationale Autoren- und Leserschaft des *Bulletin* zusammengestellt. Einige Richtlinien ermöglichen das rein visuelle Erfassen gewisser wesentlicher Daten. Andere berücksichtigen die Computer-Aided Textverarbeitung von sowohl maschingeschriebenen als auch Diskettenvorlagen. Einhaltung eines einheitlichen Formats erleichtert den Zugang zu gewissen Aspekten des Stoffes auch bei Nichtkenntnis der Sprache.

Für Artikel auf Komputer-Disketten gilt: DOS-kompatibel, Format Word Perfect oder ASCII; bitte zusammen mit Hard-Copy einschicken.

1. *Schreibtechnische Gestaltung*:
   - Randleiste links und rechts des Schriftstückes beträgt je ca. 20mm, oben und unten je ca. 25mm.
   - Schriftbild einschließlich von Überschriften und Zitaten ist (AUSNAHMEN siehe unten Nr. 4)
   - durchgehend in Grundschrift (Groß- und Kleinbuchstaben), mit einfachem Zeilenabstand.
   - Titel ist zentriert in der 1. Zeile unter dem Rand.
   - Untertitel, falls vorhanden, ist zentriert in der Zeile unter dem Titel.
   - Name des Autors ist zentriert unterhalb von Untertitel, bzw. Titel.
   - Überschriften werden nach oben und unten durch eine Leerschaltung abgesetzt.
   - Absätze beginnen ohne Leerschaltung; statt dessen wird die erste Zeile jeweils um 5 Anschläge (ca. 15mm) nach rechts eingerückt.

2. *Seitenzählung*:
   - Seitenzahlen
   - zentriert ca. 15mm unterhalb des oberen Blattrandes, ohne Zusatz von Klammern, Strichen oder anderen Zeichen, beginnend auf Seite 2 als: 2 .

3. *Optische Hervorhebung* von Titeln von Werken, Zeitschriften und fremdsprachige Einschübe (AUSNAHME: Namen von Organisationen, geographischen Objekten, Schiffen, u.s.w.):
   a) Schreibmaschinenarbeiten: durch Unterstreichung;
   b) Diskettenarbeiten: durch *Kursivierung*.

   AUSNAHME: Zitate aus fremdsprachigen Quellen, die bereits durch Anführungszeichen bzw. Einrückung (siehe unten) gekennzeichnet sind.

4. *Quellenwiedergabe*:
   - Grundsätzlich quellengetreue Wiedergabe.
   - Optische Heraushebung von Zitaten. Bei einer Länge von
   a) weniger als ca. 3 Schreibemaschinenzeilen: in doppelten Anführungszeichen im Aufsatztext selbst;
   b) mehr als ca 3 Schreibmaschinenzeilen und alle Verszitate: ohne Anführungszeichen, mit einer Leerschaltung vor und nach dem Zitat, als Block um 3 Anschläge nach rechts eingerückt.
   - Interpolationen im Zitat: erklärende Anmerkungen, Sinnergänzungen oder Einschübe von Buchstaben oder Wörtern zwecks Sinnvervollständigung werden durch eckige Klammern gekennzeichnet.
   - Auslassungen im Zitat werden durch drei Punkte gekennzeichnet.
   - Wiedergabe von fremdsprachigen Quellen: immer sowohl im Original und in Übersetzung in die Sprache des Aufsatzes.

5. *Anmerkungen*:
   - Grundsätzlich keine integrierten Kurzbelege sondern vollständige Anmerkungen am Ende des Aufsatzes, kein zusätzliches Literaturverzeichnis.
   - Stellung der Anmerkungshinweise:
     a) im Text:
        als hochgestellte Ziffer nach den Interpunktionszeichen;
     b) am Ende des Aufsatzes:
        auf einem neuen Blatt beginnend,
        durchnumeriert und in numerischer Reihenfolge,
        mit je einer Leerschaltung Abstand.
   - Darstellung von Literaturbelegen:
     Grundsätzlich keine Abkürzungen sondern vollständig ausgeschriebene Namen (Autoren, Herausgeber);
     vollständige Titelangaben;
     genaue (Band-) und Seitenangaben;
     Zugehörigkeit zu einer Reihe (in runden Klammern nach dem Erscheinungsjahr).
     Beispiele (NB.: bei maschingeschriebenen Manuskripten wird Kursivierung durch Unterstreichung ersetzt.)
     Autor und selbständiges Werk:
     Hans Schwarz: *Das Kirchenlied in der Kirchengeschichte.* (Burghaus: Josef Graublau, 1888), S. 10-20.
     Autor und Artikel in Sammelband:
     Heinz Weiß: "Das neue Kirchenlied." In: Hilde Gelb (Hrsg.): *Kirche heute* (Hofstall: Franz Braun, 1999), S. 9-11.
     Autor und Artikel in Zeitschrift:
     Maria Grün: "Das alte Kirchenlied," *Hymnologie* 7:3 (Sommer 1999), 20-30.
     Wiederholung bibliographischer Referenzen:
     Nach der vollständigen Literaturangabe bei der Ersterwähnung eines Werkes wird bei den nächsten Hinweisen eine Kurzform verwendet:
     Schwarz: *Kirchenlied*, S.12.
     Bezieht sich die nächstfolgende Anmerkung auf dasselbe Werk, genügt:
     Ebd., S. 14.

Die Redaktion des *I.A.H. Bulletin* dankt für Ihr Verständnis und Ihre freundliche Mitarbeit!

Guidelines for the Preparation of Manuscripts

I.A.H. Bulletin

The following guidelines have been compiled in consideration of the international nature of the authors and readers of the *Bulletin*. Several guidelines are aimed at facilitating visual recognition of certain important data. Others take into account the computer-aided processing of texts submitted either in typewritten form or on computer diskettes. A uniform format facilitates accessing certain aspects of the material even without knowledge of the language.

For articles prepared on computer diskettes, use only DOS-compatible, Word Perfect or ASCII, and submit together with a print-out copy.

1. *General Format*:
   - Margins: on the sides, ca. 1", at top and bottom, ca. 1.5".
   - Type: including headings and quotations (EXCEPTIONS see below, no. 4):
   - normal type with upper- and lower-case letters, single-spaced.
   - Title: centered on the first line below the upper margin.
   - Subtitle: if present, centered on line below title.
   - Author: centered on line below subtitle (title).
   - Headings: with one line-space each above and below.
   - Paragraphs: no separation by line-space between paragraphs; instead indent 5 spaces.

2. *Pagination*:
   - Page numbers
     centered ca. 3/4" below the upper edge of the paper, without addition of parentheses, hyphens, or other characters, beginning on page 2 as: 2 .

3. *Visual Emphasis* of titles of works, journals, and foreign-language insertions (EXCEPTION: names of organizations, geographic names, ships, etc.):
   a) Typescripts: by underlining;
   b) on diskette: in *italics*.
      EXCEPTION: quotations in foreign languages which are already marked either by quotation marks or indentation (see below).

4. *Quotation of Sources*:
   - Basic principle: literal quotation.
   - Visual emphasis of quotations comprising
     a) fewer than ca. 3 typewritten lines:
        enclosed in quotation marks
        and within the text;
     b) more than ca. 3 typewritten lines:
        without quotation marks,
        separated at beginning and end by one line space from the body of the text, indented as a block 3 spaces to the right.
   - Interpolations within the quotation:
     annotations, explanatory additions of letters or words are enclosed in [brackets].
   - Ellipses within the quotation where portions of the text are omitted are marked by three dots.
   - Quoting foreign-language sources:
     always both in the original as well as translated into the language of the article.

5. *Notes*:
   - Always in the form of endnotes, not as footnotes at the bottom of the page; no additional bibliography.
   - Placement of the references:
     a) within the text: as superscripts after the punctuation marks connected with the text;
     b) as endnotes:
        beginning on a new sheet of paper, numbered consecutively and displayed in that order,
        separated by one line-space.

- Display of bibliographical references:
  Never abbreviate but supply completely written out names (authors, editors), complete titles,exact volume and page references, series information where applicable in round parentheses after the year of publication.
  Examples (NB.: with typescripts, *italics* are replaced by underlining)
  Author and title of monograph:
  John Black, *The Hymn in Church History* (Brownsville: Joe Green, 1999), p. 10-20.
  Author and title of article in book:
  Jack White, "The New Hymnody." In: Mary Grey, ed., *The Church Today* (Huntstown: William Green, 1999), p. 9-11.
  Author and title of article in journal:
  Jack White, "The Old Hymnody," *Hymnology* 7:3 (Summer, 1999): 20-30.
- Repeated References:
  After providing complete bibliographic citation at the first mention of a work, abbreviate subsequently as follows:
  a) if separated by several endnotes:
     White, *Op. cit.*, p. 19.
  b) if preceded by the complete or an "*Op. cit.*" citation: *Ibid.*, p. 21.

The editors of the *I.A.H. Bulletin* express their appreciation for your understanding and your kind co-operation!